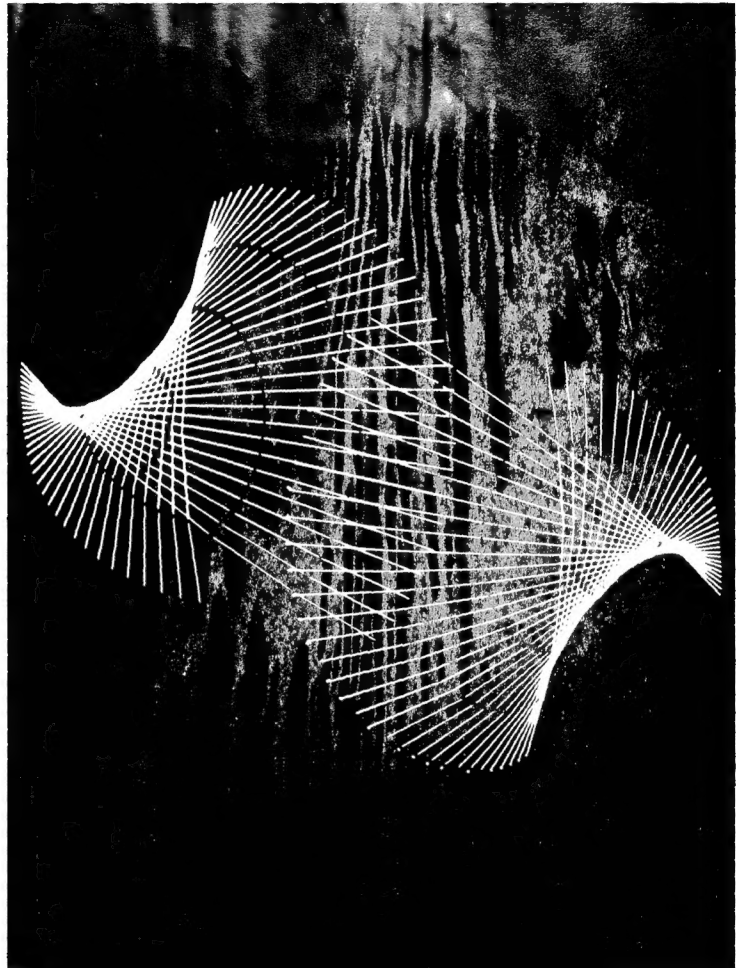


۳۳

فكر و فن





FIKRUN WA FANN



Herausgeber: Albert Theile

يصدها ألبرت تايل

٤٦ صبحي الشاروني ، الحرب لم يفر من التصوير الحديث

وأصوله في التاريخ

Sobhi El-Sharouni, Der arabische Buchstabe
in der modernen arabischen M. Ierel

٦٧ أنجورج باخمان ، قصائد

Ingeborg Bachmann, Gedichte

٧٠ حكايه البارون ميشالون

Munchhausen's wunderbare Reisen

٧٢ عباد محمود العقاد ، قصائد

Dr. M. al-Awad, Hymns einer Übergangszeit

٧٣ أوتو فلاش ، القصر (جدة)

Otto Flösch, Das Bild, Erzählung

٨٠ رلك ، رسالة إلى نيتشه

R. M. Rilke, Brief an einen jungen Dichter

٨٤ مرادون ، الكتب

Maradon, Bücher

دورية العدد ٢ و ٣

رسم تصويري بواسطة الكمبيوتر

نقلت هذه الصورة من خلال تعليم الكمبيوتر بواسطة مربع بواسطة أشكال هندسية .

وتوجه بتكرار هذه الأشكال بواسطة الخطوط على أوراق (مخاطب) ، ثم ترسل اللوحة على شاشة تليفزيونية وتصور

٣ كورت سوندهيمر ، مستقبل المدينة الغربية

Kurt Sontheimer, Die Zukunft der westlichen
Zivilization

١٤ فلفريد بارنر وآخرون ، لنسج في عصره

Wilfried Barner u. a., Lessing in seiner Zeit

١٦ لنسج ، حياته ومؤلفاته

Lessing, Leben und Werk

١٧ دراما الجزن البورجوازية

Das bürgerliche Trauerspiel

٢١ مسرحية لنسج «إميليا جالوتي»

Lessings Emilia Galotti

٢٧ كلاوس يورجن فيشر ، أسداه أسلوب

الشبيبة

Klaus Jürgen Fischer, Nachwirkungen des Jugendstils

صورة الغلاف الأمامية

لوحة دورر «أرنسب» ، بعد معالجتها وتصويرها بواسطة الكمبيوتر

صفحة الغلاف الخلفية

البرشت دورر «أرنسب» ، ١٥٠٢ ، فينا

Albrecht Dürer, Hase, Albertina, Wien

يقدم الناشر ودور النشر شكرهما لكل من ساهم بمعموت في إصدار هذا العدد .

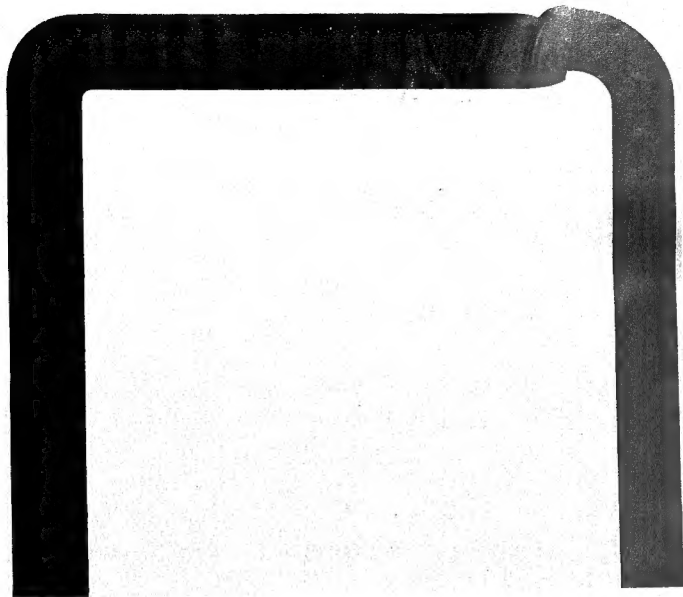
إدارة التحرير : Adresse der Redaktion: Albert Theile,
CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, D-8 München 20,
Postfach 27, Bundesrepublik Deutschland

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف : Orient-Satz Berlin

حقوق النشر : ألبرت تايل ، برن ، سويسرا ، وف . بروكمان ، ميونخ .



ارفين بشتيوگه ، بدون عنوان ، ۱۹۷۸ .

مستقبل المدنية الغربية

وتبدو أعراض المرحلة الحالية في الالحاح المتزايد على تطوير سياسة مستقبلية ، وعلى فتح آفاق جديدة للمستقبل ، ثم في التمدد بالسياسات البراجماتية القصيرة المدى ، تعددت الأصول واشتد النقاش في هذه المجالات ، وبالرغم من ذلك فلم يتطور عنها مفهوم أو تصميم للمستقبل ، وكلما اشتد التضارب ارتفعت المطالبة بالمعنى والمغزى وبالقيم المستقبلية .

في هذا الاطار . . أريد أن أعالج بوجه خاص مظاهر التوتر الناتجة عن تغير الوعي الذاتي والوعي بالقيم ، وتغير التطلعات والمواقف العقلية والروحية ، لقد كانت الثورة الصناعية المعارضة في جمهورية ألمانيا الاتحادية في الستينات تعبيراً واضحاً عن تغير منظور الجيل الصاعد الى الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة ، كانت تعبيراً عن وعي نقدي معارض للأنسقة السلوكية ، والقيم السائدة في المدنية الغربية وأبنيتها السياسية والاجتماعية . لقد اجتاحت هذه الثورة الثقافية بدرجة أو أخرى جميع الدول الصناعية الغربية ، واستهدفت بعنف الأنظمة السياسية والاقتصادية الليبرالية . على أن الأمر يختلف في ألمانيا عنه في الولايات المتحدة . فقد كُنْ صدق هذه الحركة المعارضة أبعد مدى في ألمانيا . والسؤال الذي نواجهه ، والسؤال المطروح الآن :

الى أي مدى يستطيع أن يؤثر الوعي النقدي الذي فجرته الانتلجنسيا اليسارية في الأنظمة السياسية والاقتصادية المتوارثة . . وفي الأنسقة السلوكية المرتبطة بها ؟ وما هي قدرة هذه الأنظمة المتوارثة على إستيعاب القيم الحضارية والمناظير الجديدة التي أوجدتها هذه الانتلجنسيا ؟ ما هو نسق الوعي القيمي الجديد المتوقع ؟

لقد حاول أحد الأساتذة الأمريكيين ، وقد بهرته حركة التجديد الحضاري التي انطلقت من الستينات ، أن يجيب على هذا السؤال . . فوضع لائحة قانونية للحقوق الانسانية الجديدة تحت عنوان «لائحة الحقوق الانسانية عام ١٩٨٤» («الانسانية عسلم ٢٠٠٠» ، اعداد روبرت يونج ،

حين نسأل عن مستقبل المدنية الغربية فائتانا في الواقع نسأل عن مستقبل الأنظمة السياسية التي تطلق عليها في العادة اسم الديمقراطية الغربية . ما هي فرص المستقبل للديمقراطيات الغربية ، التي نجدها في بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا الاتحادية ؟ هل تستطيع هذه الأنظمة التي تشكلت بعد الحرب العالمية الثانية أن تبقى في المستقبل . . أم لا بد أن تخضع للتغير الراديكالي في المستقبل القريب ، أو كلمات أخرى ، هل تمر المدنية الغربية بأزمة لا بد وأن تخرج منها بوجه جديد ؟

كثيراً ما تعالج هذه القضية تحت مفهوم العجز المستزايد للديمقراطيات الحديثة . ومن المنظور الماركسي تعالج في اطار «نظريات الأزمات» . . وتذهب هذه الى القول بأن تأزم الأنظمة الاقتصادية والسياسية الغربية أمر محتم لا مهرب منه . . وبعبارة بسيطة : هل يستطيع مثلاً النظام الديمقراطي في ألمانيا الاتحادية الذي تطور بعد الحرب العالمية الثانية أن يستمر في المستقبل بنجاح أم لا مفر من أن تتسرب اليه أعراض التآزم . . وأن يخضع لتغير جوهري ؟ . . ما هي البدائل ؟ الدولة التكنوقراطية أم الاشتراكية ، أيا كان نوع هذه الاشتراكية .

من الواضح أن المتغيرات في السبعينات تختلف عنها في العقود السابقة . فعلى سبيل المثال فإن الأنظمة الديمقراطية الحديثة تواجه اليوم مشاكل العالقة وتلوث البيئة والنمو الاقتصادي . ومن القضايا الجوهرية التي تواجه هذه الديمقراطيات على المدى الطويل . . هي قدرة هذه الديمقراطيات على الاستقرار الداخلي النسبي إزاء غموض المستقبل ، وإزاء تداخل الأنسقة القيمة وإزاء تراجع نسب النمو الاقتصادي ، وما يترتب على ذلك من قلق واضطراب اجتماعي . وعلاوة على ذلك . . هل تنجح هذه الأنظمة في تسوية الصراع بين الدول الصناعية الثنية وبين الدول النامية على المدى الطويل ؟ هل تستطيع أن تصل الى حل مرض في الصراع بين الشمال والجنوب ؟

فرانكفورت ١٩٦٩ ص ١٥٧ وما بعدها). ولم يقصد من ذلك أن يرفع الحقوق الانسانية الأساسية، وإنما أراد أن يضيف إليها قائمة بالحقوق الجديدة.. أراد أن يضيف للحريات الليبرالية الحقوق الانسانية الحقّة.. وبهذه الحريّة أراد أن يميز عن مطالب ما أسماه «بعض الاحتجاج»، عصر الأمكنات الأصلية للإنسان.. ويورد في لائحته المذكورة الحقوق الانسانية الجديدة التالية:

١ - حق الهواية والعمل للمتعم (في المستقبل سيختلط مجال العمل مع مجال اللعب، سيصبح العمل لهواً، واللغو عملاً).

٢ - حق الجمال.

٣ - حق الصحة.

٤ - حق الثقة.

٥ - حق الصدق.

وتبع ذلك بقائمة من الحقوق الأخرى مثل الحق في التعليم والتشويق وحق الترحال والسفر. وحق الإشباع الجنسي، وحق العيش في سلام، وحق تكوين الشخصية الذاتية: وكما ازدادت مطالبة الإنسان بتحقيق إمكاناته، أصبح من الضروري تغيير ظروف حياته وتغيير البيئة المحيطة به.. وأعتقد أننا نستطيع أن نحقق الحياة الأفضل التي تطالبها الإنسانية عندما ندرك أن العائق الأساسي ضد العالم الأفضل هو مقاومتنا نحن للتغيير» (للمرجع السابق ص ١). ومن البين أن قائمة الحقوق الجديدة التي يطرحها هذا الأستاذ الأمريكي تنطلق من مجتمع يعمه الرخاء والأزدهار.

لقد أطلق رواد الحركة الطلائية العالمية، ومن بينهم على وجه الخصوص هربرت ماركوزه من تصورات مشترك، من الإمكانيات الجديدة المتاحة للإنسان لتحقيق ذاته وتشكيل حياته، وهو تصور يرتكز على إغتراف أننا نعيش الآن في مجتمع يعمه الرخاء، وأن الشروط الاقتصادية والتكنولوجية.. قد توفرت لتحقيق نظام إنساني قيمي جديد.. ولا يتطلب الأمر غير إعادة تشكيل البنى الاقتصادية والسياسية. أي أن الأمر يتطلب

ثورة في المجال الاقتصادي والسياسي حتى تصبح اليوتوبيا واقعاً قائماً، لقد أسابت أزمات الطائفة التالية هذا التصور بهوخ، وبالمثل الحيرة والوعي الجديد بأن النمو الاقتصادي قد قارب حدوده الممكنة، وأن قدرة الإنسان على التحكم والتقرير قد بلغت حدودها الممكنة... كل ذلك قد خفف من غلغلة التطلعات الطوباوية السابقة، وبالرغم من ذلك فلم يحول دون تزايد التطلع الى محتوى جديد للحياة وإلى أنسقة قيمة جديدة وإلى تزايد الضغط على البنى السياسية والاقتصادية القائمة باعتبارها العائق الأساسي في سبيل حق تقرير المصير.

وما ساعد على ذلك أن جناحاً قوياً من أجنحة الانتلجنسيا اليسارية قد نجح في إثبات أن قائمة الحقوق الانسانية العالمية الجديدة ليست في واقع الأمر جديدة، وإنما تتفق في الواقع مع مطالب عصر التنوير البرجوازي وتطلعاته المبكرة، غاية الأمر أنها لم تتحقق حتى الآن.. وهكذا استطاع الوعي الجديد أن ينسب الى نفسه الكفاح من أجل تحقيق غاية عصر التنوير والفكر الأصلي للمدينة الغربية. لقد تشرعت المطالب الرئيسية للثورة البرجوازية وهي الحرية والمساواة والاخاء في منبرجات البنى السياسية المتسلطة والأنظمة الاقتصادية التي تتسم بالحيف والتي تنتج الفوارق بين الناس، ولذلك فإنه من واجب المثقفين المتنورين أن يعملوا من أجل تخليص الأنظمة السياسية والاقتصادية من العوائق التي تعوق حق تقرير المصير وحق تقرير الذات الانسانية، وأن يعملوا من أجل بناء الأجهزة والأنظمة السياسية والاقتصادية التي تتفق مع قيم وأهداف الفكر التنويري.

القلق والنقد المتزايد والمهجوم المتطرف ضد العلاقات السياسية والاقتصادية القائمة في الديمقراطيات الغربية تنبع من وعي قيمي جديد.. ومن اتفاق قيمي جديد تصلصم بتزايد مع احتياجات وأغراض المؤسسات الاقتصادية والسياسية في المجتمعات الغربية.. فإذا كانت هناك أزمة للديمقراطيات الغربية فهي أزمة في الوعي القيمي وتعلق بتصدع شروط الاجماع والاتفاق في هذه المجتمعات.

تعرض عالم الاجتماع الأمريكي دانييل بسل لهذه الحقيقة في مجموعة من بحوثه ودراساته.. ويذهب بسل الى أن الصراع الرئيسي الذي يواجهه العالم الغربي في المستقبل، يكمن في

التضارب بين القسم الحضارية والتطلعات الإنسانية من جانب ، والضرورات اللازمة لتحقيق الفاعلية التكنولوجية والاقتصادية من جانب آخر . فقد تغير الوعي الحضاري وأصبح ميسراً إلى يد بعيد (أي نُفذ طابعاً سياسياً) وبدأ يؤثر على البنى الاجتماعية والاقتصادية ، ويعد هذا التطور - وفقاً لدلائل بل- انجبر عن نفسه في حركة الفن المعادي للرجوعية أو ما يسمى بالحركة الحديثة العصرية (أو حركة التحديث الجديدة) .

ومن هنا تسرب الأوضاع أو المواقف القيمة الجديدة إلى نظام الحياة والعلاقات في المجتمع . وبالتدرج تهاير المواضعت التقليدية والأنسقة التي تقوم عليها البنية الاجتماعية المتوارثة . ويتضح ذلك التحول في مجال الأخلاقيات والأعراف المرتبطة بها . ففي حقبة صعود الرجوعي الرأسمالي سادت أخلاقيات العمل والأناجاز والتشفي وعلى أساسها برزت الفوارق الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي . ففسد هذه الفوارق هو التفاوت في القدرة الانجازية . على خلاف ذلك نلاحظ في الحاضر بروز أخلاقيات جديدة تصمد - بناءً على تصوراتها القيمة - بالنظام الرأسمالي ومؤسساته السياسية - ويلخص دانييل بل نتائج بجهو كالتالي : لقد فقدت الرأسمالية تبريرها التقليدي . . هذا التبرير الذي يقوم على النظام الانجازي والمكافأة ، والذي تعود أصوله إلى تقدس العمل في المذهب البروتستانتي . . فالرأسمالية تواجه الآن مذهب اللذة . . في تعد بالرخاء المادي والحياة النعمة . وبالرغم من ذلك تخشى من التبعات التاريخية لنظام يقوم على الافراط والانغماس ، وما يتبع ذلك من تفكك القيود الاجتماعية وانحلال الصوابط ، والانسياق إلى الاباحية .

ارتكز أسلوب الحياة في مرحلة التصنيع الأولى على مبادئ الاقتصاد والسلوك الاقتصادي ، أي على الفاعلية وخفض النفقات ومضاغفة الانتاج . . ورفع المائد وعلى العقلانية الوظيفية . ولكن هذا الأسلوب بالذات يصطدم مع الاتجاهات الحضارية المتقدمة في العالم الغربي . فمن جانب . ينفي اتجاه منها هذه العقلانية الوظيفية وينتقد بشدة اخضاع مصير الناس والعالم للتقير التكنولوجي . ومن جانب يتنصر اتجاه آخر للسلوك غير العقلاني ويشجع نهاية العالم . . هذا التفاوت الضخم في الاتجاهات هو العنصر الأساسي في الأزمة الحضارية الحاضرة لجميع المجتمعات الرجوعية الغربية . . . ومن المنتظر أن

يستمر هذا التناقض الحضاري إلى مدى بعيد . (دانييل بل ، «مستقبل العالم الغربي» - فرانكفورت ١٩٧٦ ص ١٠٣) .

استغرق هذا التحول في القيم الذي تحدث عنه . . مرحلة تاريخية طويلة ، ولعله قد برز في ألمانيا الاتحادية في مرحلة مبكرة بسبب ظروف إعادة البناء بعد الحرب العالمية الثانية ، وما ترتب عليها من كبت القيم والتطلعات الجديدة . . على أنه من الواضح أن تنجم في أي مجتمع اضطرابات خطيرة حيث يكون الهدف باستمرار طلب المزيد من السلع ومن الحريات المادية . وتنجم هذه الاضطرابات لانعدام التوازن بين هذه التطلعات وبين النظام الاقتصادي بمصادره وحدوده . النتيجة هي التضخم في المطلب والطموحات . . والصعوبة المتزايدة في إيجاد التوازن بين الفاعلية الاقتصادية وبين المطالب الاجتماعية ، وهما يؤثران دون شك على استقرار النظام .

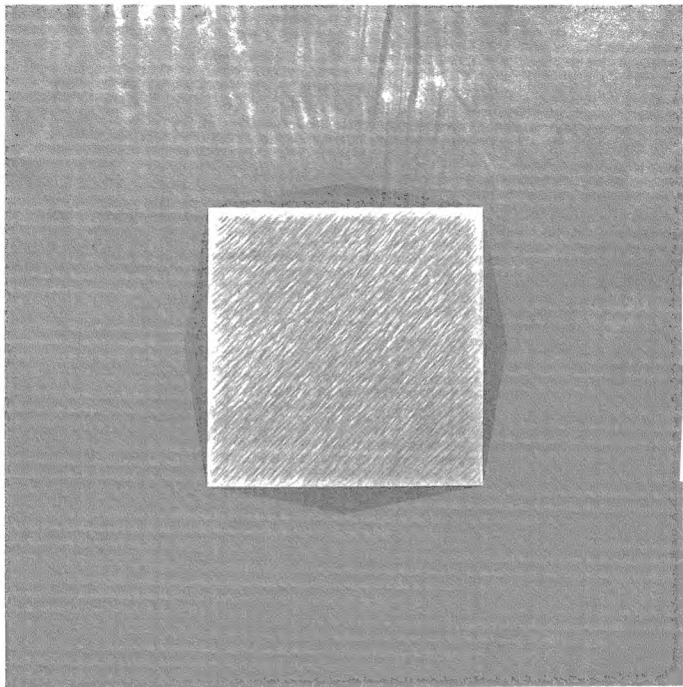
ويبدو الآن أن المجتمعات الغربية تعاني في الوقت الحاضر من التوتر المتزايد في المجالات الثلاثة التي يتكون منها النظام الاجتماعي وفقاً لمفاهيم العلوم الاجتماعية التقليدية .

المجال الأول : هو المجال التكنولوجي الاقتصادي
المجال الثاني : هو المجال السياسي الإداري
المجال الثالث : هو المجال الحضاري . . أي الثقافي الأخلاقي .

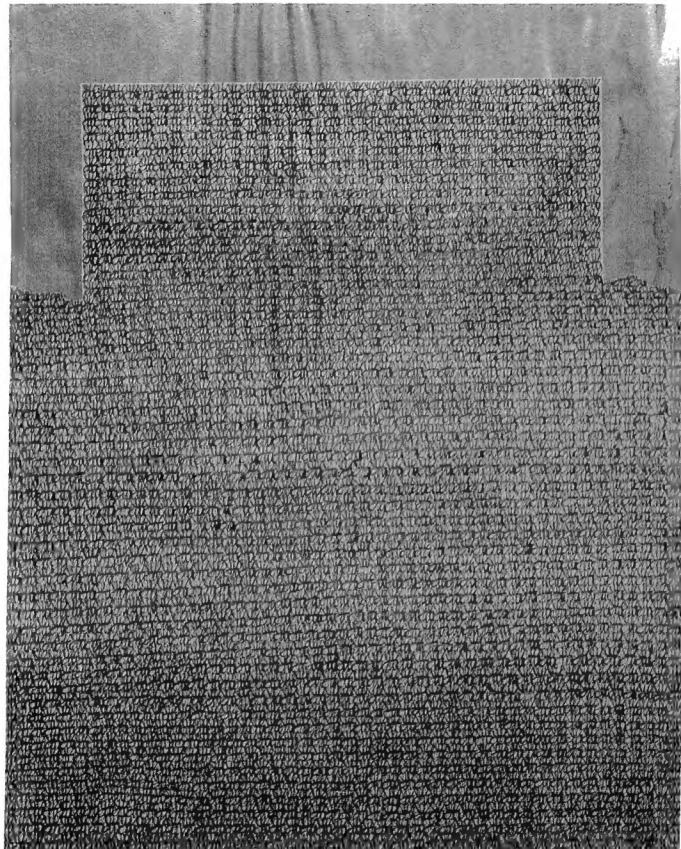
ففي المجال التكنولوجي الاقتصادي نجد حتى الآن البنى المتنافسة والبيروقراطية والتعاودية التي تستهدف الفاعلية وتضعيد الانجاز إلى أقصى الحدود .

وفي المجال السياسي نجد المبادئ الشكلية للمساواة والمشاركة الرجوعية تختلط مع لوجه طبقية وبيروقراطية .

أما في المجال الثقافي الحضاري فيسود بتزايد التطلع إلى تحقيق الذات كلمة غير مقنوعة . . والجنوح إلى التخلص من جميع الضغوط . . وتحول فكرة تقرير المصير وتحقيق الذات إلى حق مطلوب دون أن ترتبط به أية واجبات . ان التوترات التي تسود بين المجالات الاقتصادية والسياسية والحضارية قد تنضم إلى الدرجة التي تسبب انبثاق نظام الديمقراطية الغربية كما تبلور خلال التاريخ وكما أعيد تشكيله في ألمانيا الاتحادية بعد عام ١٩٤٥ . هذه هي نظريتي أو وجهة نظري .



کلاوس بورجهان فیشر ، مردمان ، ۱۹۶۶ .



على أنه لا بد وأن تطرأ جنوطة اقتصادية صعبة للغاية قبل أن يتعرض النظام الديمقراطي للتهديد الفعلي . فلأحاول أن أوضح ذلك بشال : يرتكز نظام السوق الرأسمالي كما هو الحال في الماضي على مبدأ الانجاز . بالنسبة . وعلى خلاف ذلك الأمر في المجال الثقافي والحضاري . ففي هذا المجال تتعرض فكرة الانجاز . وما يرتبط بها من تحديد وتقييد للإنسان بتزايد للتحقير والتبذ . فيؤسس نظام الانجاز بالظلم واللامساواة . وينظر الى مبدأ التنافس بأنه منبع للبربرية في العلاقات التي يتنظم فيها المجتمع .

وبدئي أن الدافع للانتاج يتناقض بقدر ما تتراجع فكرة الانجاز وضرورتها . وبالتالي يتخلل نظام التوزيع والمكافأة على العمل . على أن النظام الاقتصادي حين يعجز عن الثبات في ميدان التنافس الدولي . وحين يعجز عن رفع معدل الانتاج الاجتماعي . سيحجز في النهاية أيضاً عن الانتاج الفاضل الضروري من أجل كفاءة التوزيع والمساعدة الاجتماعية على تحمل السكان . ومعنى هذا أن ينهار في وقت قريب أو بعيد نظام الكفاءة الاجتماعية في شكلها الحاضر أو على الأقل تنقص قدراته . . . نقصاً جذرياً . عندما تفقد فكرة الانجاز دوافعها المحركة . ويحاول النظام السياسي في ألمانيا الفيدرالية على سبيل المثال أن يعالج موقف التوتر الجديد هذا من خلال حلول الوسط . ومن خلال المصالحات التقريرية . ولكن لا بد أن تصبح أزمة السياسة الديمقراطية أكثر صعوبة إذا لم تستطع هذه الأنظمة أن توفر بين الجهات القومية المضاربة . وبين المقاييس القومية الاقتصادية والتنفيذية . . . ووفقاً للنظرية لا بد في نظام المدينة الغربية أن تتنظم مجالات هذا النظام الثلاثة المذكورة سابقاً في علاقة إنتاجية مثمرة . . . على أن الواقع غير ذلك . الواقع أنها تفقد التحمل مع بعضها البعض ، بحيث أن تتوقع أن ينجم عن أزمة القيم المضاربة في النهاية أزمة في النظام الاجتماعي والسياسي . وهذا هو الحادث بالفعل الى حد ما . ولكن التنافر بين القيم المضاربة الجديدة والسلوكيات الاجتماعية . . وبين النظام السياسي الاقتصادي يشكل إحدى المخاطر المحتملة التي تواجه الديمقراطيات الغربية . فمن المخاطر الأخرى عجز البنى الديمقراطية عن تسوية الصراعات السياسية الاجتماعية . فقد يقود الأدهال مثلاً إلى امتد في الحجم والعمد الى تحويل النظام الديمقراطي الى جهاز لمقاومة الأدهال . فيتحول في النهاية الى نظام بوليسي استبدادي صفته كنظام ديمقراطي حر . تحت هذه الظروف قد

يصبح الشغل الشاغل لجهاز الدولة هو مواجهة التحدي . . وإعادة النظام والأمن فحسب . وقد يكون مصدر التهديد للنظام الديمقراطي هو تعدد الطموحات الديمقراطية وتزايد الحاجة الى التعبير المباشر عن المصالح المختلفة . . وقد عر

ذلك أولري شماس بقوله :
[قد تموت الديمقراطية بطلب نقص عدد الديمقراطيين ،
قد تنهار أيضاً بسبب التصعق . في صفوف الديمقراطيين
المتحمسين ، أو على يد أعداء الديمقراطية]

على أن الاحتمال الأكبر الذي يهدد الديمقراطية ينبع من مجال آخر . . ينبع من غلبة الأجهزة التكتوقراطية وسيادتها على أجهزة التمثيل الديمقراطي بحيث تتحول الديمقراطية الحرة في النهاية الى تكتوقراطية مستقلة . قد تتحول الديمقراطية الغربية خطوة خطوة الى جهاز اداري مستقل لا يتقيد بقيود الديمقراطية ، قد يضع في اعتباره تأمين المواطن وتحقيق رفاهيته ، ولكنه قد يقتل كل نسيم الحرية في المجتمع . وهناك الكثير من النقاد اللذين يذهبون هذه الوجهة ويرون أن الديمقراطية الغربية قد خضت خطوات واسعة على طريق الدولة الادارية التكتوقراطية .

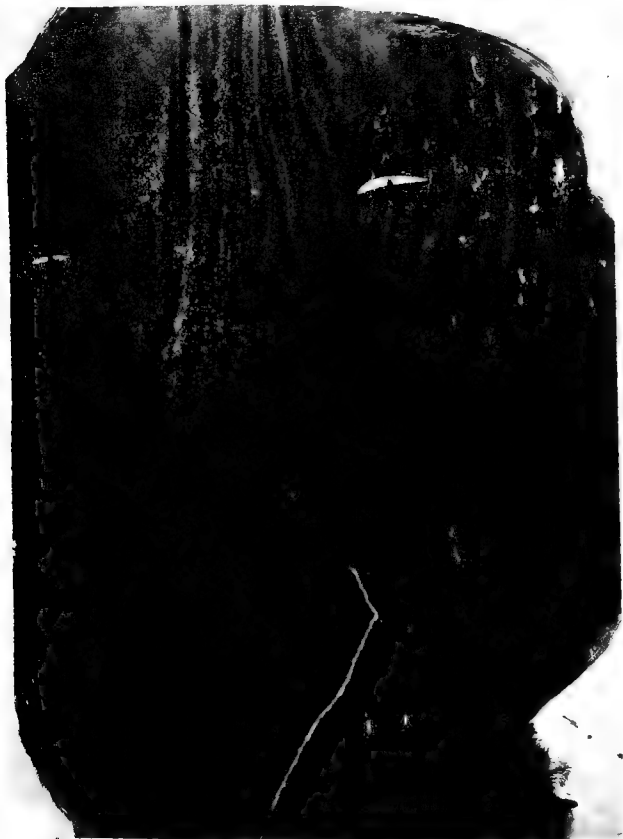
ويوجه علي تعرض النظام الليبرالي الى خطر من اتجاهين :

- ١ - من احتمال أن تفهد الحريات بتفغلل الفوضى وسريان الحرية التي لا تتقيد بقيود .
- ٢ - ومن احتمال أن يطغي التسلط على الحرية .

وهذان الخطران مترابطان ، ويؤديان في النهاية الى فقدان الحرية .

وفي المرحلة الحالية نلاحظ انتشار نهج أو نسق سلوكي حارمطلق من القيود . وحيث يتكون مثل هذا النهج أو النسق ويندفع الى الفعل . . لا بد وأن يوقظ القوى المضادة غير الديمقراطية ، مما يصيب في النهاية الوصول الى نظام الحرية الذي يوفق بين المتناقضات . .

هذا كما يبدو لي هو الوضع النفسي والحضاري الحالي انشاند في جمهورية ألمانيا الاتحادية . وإزاء التطور يطالب البعض بمزيد من الحرية لا بمزيد من الحرية المادية (حق الاستهلاك والحصول على السلع) ، والبعض الآخر يرى سلب هذه الحريات



فرز کوب و ن ک ۴۴ - پیرودت ۸۰۲۱ - ۸۰

من حقوقها السياسية ووصفها بالعداء للنظام الدستوري الديمقراطي .

وليس من اليسر أن نحدد مدى الحرية المنظمة التي تيسر الحياة والعلاقات في المجتمع . فعلمية التحول الحضاري التي وصفها من قبل قد أضعفت عند الجيل الجديد . تصوره أن الحرية ترتبط أيضاً بالقدرة على كبح جماح النفس وغسل مراجعتها . اننا نشاهد تراجع الكثير من الفضائل الليبرالية الكبرى . كالنسج واحترام حقوق الأقليات واحترام كلمة الإنسان بعض النظر عن مكانته الاجتماعية ، ومن جانب آخر يتصبب ضد الآراء الخائرة والمواقف الغريبة ، وبالإضافة إلى ذلك فإن السياسة التي تخضع فحسب لتحقيق المصالح الخاصة لا بد وأن تقوض فكرة الأخاء والتضامن . . ولهذا نرى الأحزاب السياسية والمثلث الملقين المدبرين يرفضون راية التضامن والأخاء .

وهذه على أية حال . . من نقط الضعف في النظام الليبرالي . فالجماعات الغريبة . . هي مجتمعات طابعها التعدد أي أنها غير أحادية الوجهة ، وهي بهذا تحكمها فئات ومنظمات متعددة ذات مصالح متعددة . . ولها أهداف وقيم مختلفة . ويميش النظام الليبرالي من هذا التعدد ومن خلال التوفيق بين هذه المصالح المتضاربة . أي أنه يعيش في العادة من خلال «الحل الوسط» الذي يخلق عليه عادة مفهوم «المصالح العام» . . ولكن إذا تطور الأمر بحيث يصل التعارض في المصالح بين الفئات المختلفة إلى حد التنافر الشديد بحيث يصعب الوصول إلى الحل الوسط ، فلا بد وأن يعم الفئات المهزومة في هذا الصراع الشعور بنية الأمل وبالكبت . . وكذا تعذر إرضاء أكبر قدر من القوى المشتركة في هذا النظام الديمقراطي المتعدد ، ازدادت كراهية المشتركين في هذا النظام لقواعد اللعبة التي تحكم النظام السياسي . . وبهذا يزداد الخطر في أن تهمز الفئات المتصارعة الطريق الليبرالي . واستخدمت القوة لفرض المصالح السياسية هو عرض واضح لهذا التطور .

هل سيكون في الامكان وقف تيار هذه المخاطر التي يتعرض لها النظام السياسي في المدينة الغريبة في المستقبل ، هل لا بد أن يخشى المرء من اندثار نظام الحكومة الديمقراطية الذي طور في الغرب ؟ يجب ألا نتجاهل أنه من بين أكثر من مائة وثلاثين دولة تنظم في مظلة الأمم المتحدة . . ليس هناك أكثر من ثلاثين منها . . تحسب على النظام الديمقراطي . .

كذلك يجب ألا ننسى أن توقعات الغرب في أن يأخذ الجزء الأكبر من دول العالم الثالث بالنظام الديمقراطي هذا لم تتحقق .

ليست هناك وسائل علاج سهلة وميسورة . . ثم إن المخاطر التي تتعرض لها الدول الغريبة تختلف من حيث الشدة ومن حيث الأسباب . . وليس لنا أن ندعي أن النظام الغربي كما يوجد اليوم في جمهورية ألمانيا الاتحادية قد بلغ مداه وأنه لم يعد قابلاً للتطور أو الإصلاح . ليس الثبات عند الوضع القائم على أية حال من معالم ديناميكية الأنظمة الغربية .

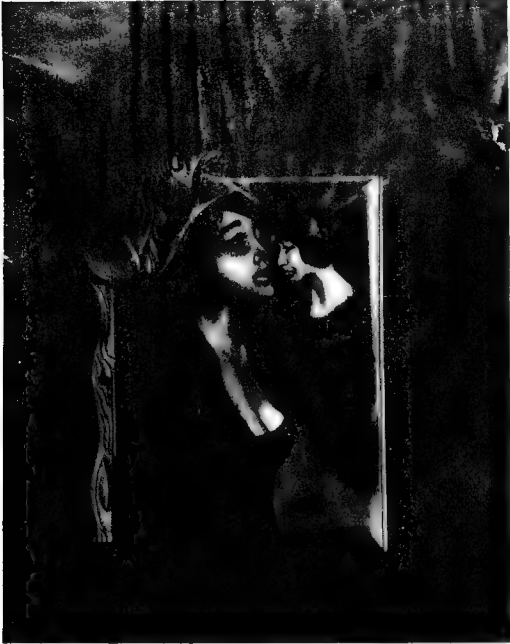
ولكن . . إلى أي مدى يصلح نظام الديمقراطية الاجتماعية للتوسع والتطور دون أن يفقد سمات الحرية أو دون أن يفقد طابعه الحر . . كيف يكون الإصلاح بحيث يظل النظام صالحاً للتطور ومستقراً في نفس الآن .

ليس هناك تصور موحد وإنما تذهب الآراء شتى المذاهب . فالبعض يريد أن يبقى ليبرالياً ، وأن يكافح الأرباح بصورة فعالة . . والبعض الآخر ينادي بالتضامن والكفالة الاجتماعية ، ويريد في نفس الآن رفع القدرة الاقتصادية .

البعض يسترشد بسياسة النمو الاقتصادي المتزايد ، ويدعي في نفس الوقت إمكانية التحكم في العواقب الخطيرة المصاحبة لسياسة النمو المستمر خاصة على مجال البيئة والعالم المحيطة . والبعض الآخر ينادي بالتعليم كحق لكل مواطن دون أن يستطيع التوفيق بين نظام التعليم وبين سياسة العمالة في المجتمع .

ونستطيع أن نعدد غير ذلك من ألوان التضارب وغير ذلك من المشكلات التي يعاني منها النظام السياسي في الوقت الحاضر . . وقد توحي هذه جميعاً بأن الديمقراطيات الغربية تنفذ بتزايد معالم الاستقرار . . ومن جانبها فاعتقد أنه يجب القضايا الاقتصادية الحيوية التي تتوقف عليها قوة أي نظام سياسي وقدرته على البقاء ، اعتقد أن التطور في المجال العقلي الثقافي من الأهمية بمكان .

ما زال الحوار والمجدل قائماً . . لقد أثبتت الخبرة التاريخية الذاتية . . كيف تنهار الديمقراطية سريعاً حينما يفقد المواطنون الثقة في القيم الأساسية للديمقراطية . . وحين يتشكرون لها . . وعلى أساس ذلك فلا بد تحت الظروف القائمة



إبراهيم شلوتر ، فنانشال ، ١٩٦٧

أن نقرب إلى الفئات المثقفة الناقدة هذا التراث ، وأن نفتح لها المجال للتعرف على مغزاه . إن اللدنية الغريبة تخضع للمخاطر والضغوط ، ولكن لم يحكم عليها بالزوال إلا إذا أردنا لها ذلك . . ولكن سيكون لها مستقبلاً فحسب عندما نعرف لماذا نريد الحفاظ عليها .

من بذل الجهد للحفاظ على موقف الاجماع والاتفاق قبل التقيم الأساسية للنظام الديمقراطي . فمن واجب الأحزاب السياسية والمنظمات الجماهيرية وأجهزة الرأي العام أن تعمل على إعادة الاستقرار للنظام السياسي ، ويرتبط بذلك الرجوع إلى تراث الحضارة الغربية وإلى مضامينها الانسانية . . من الضروري



من كلمات لسنج

١٧٥١

بدون التاريخ يظل الإنسان مقلداً بلا بحيرة . وبدون تاريخ الحكمة ، الذي هي تاريخ الضلال والحقيقة ، لن يعرف الإنسان للمقل قدره الصحيح . سيقتى سفسطائياً مفروراً ، يتخيل أنه يملك الحقيقة ، سيظل عرضة للخداع من أولئك المتأهين الثرائيين الذين يبيعون المعارف القديمة التهالكة على أنها اكتشافات جديدة .
(لسنج : مراجعات نقدية)

١٧٦٨

أنا في الحقيقة طامعنة ، لست عملاقاً . ها أنا أقف في مكثي ، خارج القرية ، وحدي على منصة رميلة ، لا أزور أحداً ولا أساعد أحداً ، ولا أدع أحداً يساعدني . . . جميع الرياح الآتين والثلاثين تصادقني . لا أطلب من الكون أجمعه غير ما يكفيني حتى تدور أجنحتي . ومطلبي الوحيد أن تدور أجنحتي . . .
(لسنج : خطابات ذات معنى متقدم)

١٧٧٨

لا تتحدد مرتبة الإنسان بامتلاكه للحقيقة أو بما يعتقد أنه الحقيقة ، وإنما بالمجهود الصادق الذي يبذله من أجل الوصول إلى الحقيقة . فقدرات الإنسان لا تزداد بامتلاك الحقيقة وإنما بالبحث عن الحقيقة ، وهذا البحث هو الذي يدفع الإنسان إلى طريق الكمال أما الامتلاك فهو يدفع إلى الهدوء والخمول والغرور .
إن خيوني الله بين [الحقيقة] وبين غريزة البحث عن الحقيقة . ولئن عرفني أيضاً أن يمشي عن الحقيقة مغفوف على الدوام وإلى الأبد بالخطأ ، لركمت أمامه في غشوع وقلت له : ربي أعطني هذه الغريزة ، فالحقيقة الخالصة هي لك وحدك !
(لسنج : رد على نقد)

١٧٨٠

كلا ، سيأتي ، سيأتي بالتقطع زمن الكمال ، حيث نرى الإنسان ، في اقتناعه بمستقبل أفضل ، لا يستعير دوافعه من هذا المستقبل . وإنما سيمثل العمل الطيب لأنه طيب ، وليس من أجل المكافأة للعودة التي تنفي بعمره .
(لسنج : تربية النوع الانساني)

لسنج في عصره

الوضع الاقتصادي في ألمانيا

بالمقارنة بدول أوروبا الغربية كانت ألمانيا في القرن الثامن عشر دولة متأخرة اقتصادياً ، ولذلك أسبلب تعود الى التغيرات الاقتصادية والاجتماعية في أوروبا منذ القرن الخامس عشر . استطاعت بعض الدول الأوروبية بعد الاكتشافات الجغرافية الهامة في القرن الخامس عشر والسادس عشر . . أن تكون لها مستعمرات ، وأن تدعم أسواقها الوطنية . . وأن تكون ثروات كبيرة ، وأن تطور - الى جانب وسائل الانتاج الحرفي والاقتصادي - وسائل انتاج رأسمالي . هذا على خلاف الوضع في ألمانيا - فقد فقدت ألمانيا بتغير طرق التجارة قيمتها السابقة كمركز تجاري ، ولجزءها عن التوسع والانكماش السوق الداخلي . . احتفظت بوسائل الانتاج الحرفي والزراعي الاقتصادي وبالتالي بالنظام الاجتماعي الاقتصادي . . وعلاوة على ذلك - كانت الحرب الثلاثين عاماً تجلبت ضغمة في كثير من المقاطعات الألمانية ، منها : تراجع السكان ، وبنار جزء كبير من الأراضي الصالحة للزراعة وانهار المهارات الزراعية . . ثم التضخم وانهار مؤسسات التمويل والاقتراض ، ولم تستطع ألمانيا . . التغلب على أزمة الانتاج هذه إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر .

الافضاض الاجتماعية

لن نستطيع هنا أن نصف الأوضاع الاجتماعية والبنى الاجتماعية في ألمانيا بتفصيل كبير ، أو بدقة ، وإنما لا بد أن نلجأ الى التبسيط والتعميم ، خاصة وأن هذه المرحلة هي مرحلة انتقال من وسائل الانتاج الاقتصادي الى وسائل الانتاج الرأسمالي ، وهي مرحلة لم تتطور فيها بعد قات المجتمع المختلفة والحدود بينها . . ونستطيع أن نعدد الكثير من قات المجتمع المختلفة في هذه الفترة :

فمنهم عمال مصانع الانتاج الآلي الجديد ؛ وأصحاب هذه

يطلق عادة على هذه الفترة من القرن الثامن عشر فترة الحكم الاستبدادي المتصور . في هذه الفترة تحولت الدولة الى ما يمكن أن نطلق عليه دولة للمؤسسات الحديثة ، أي تمينت بقيام الادارة المركزية ، وبوضع التشريعات القانونية التي تنظم العلاقات في المؤسسات الاقتصادية والثروة والدينية ، بمعنى أنها فترة تحول من نظام الامارات التي تحكمها ارادة الأمير الى نظام توزيع الاختصاصات وتنظيم العلاقات على أسس موضوعية . كان الكثير من دعاة التنوير في تلك الفترة يعتقدون أن الحاكم المستبد هو الذي يستطيع أن ينفذ الاصلاحات التي يرمون اليها . . بل نجد أن فيلسوفاً مثل «كانت» Kant ينطلق أيضاً من هذا التصور في مقاله المسمى : [«منا هو التنوير ١٧٨٤ » . . على أن «كانت» كان يعتقد أنه لا بد أن تتلب القوى التنويرية في النهاية على الحكم الاستبدادي .

الفكرة الأساسية في فترة الاستبداد المتصور هي فكرة العقد الاجتماعي : بمعنى أن المواطنين يخضعون عن حرية لحاكم ، حتى يستطيعون بسلام ومن خلال التعايش مع بعضهم البعض حل مشاكل المجتمع ، لم يعد الحاكم هو مثل الله في الأرض . . وإنما هو الخادم الأول لشعبه وبالتالي الخادم الأول للدولة . قد يطلب من مواطنيه الطاعة ، ولكن لا بد ذاته أن يلتزم بمصالح هؤلاء المواطنين . وعلى وجه الاجمال فقد أصبحت صورة الحاكم في ذلك الوقت . . صورة دنوية . . وفقدت هالة القداسة القديمة . ولكن بانطلاق شرارة الثورة الفرنسية ، إهار أيضاً ذلك الاطار الواهي للعقد الاجتماعي . . ونرى «كانت» يكتب عام ١٧٩٣ معلقاً على تجربة مرحلة الاصلاح الاستبدادي التنويري يقول : «يريد الوالي أن يقود شعبه الى السعادة وفقاً لمغالبه ، ويتحول الى حاكم مستبد . ولا يريد الشعب أن يتنازل عن حقه الانساني في أن يكون سيداً وفق تصوره ، فيلجأ الى الثورة» .

المصانع ؛ الرأسماليون التجاريون ؛ والرأسماليون الماليون ؛ مستأجرو الأراضي الزراعية الواسعة ؛ العمال الزراعيون ؛ ملاك الأراضي والعبيد الذين يعملون بالسخرة ؛ ملاك الأراضي وأتباعهم . بالإضافة الى ذلك نجد الفئات التقليدية القديمة كأرباب الحرف الذين يتبعون منظمة حرفية ، والمزارعين الأحرار ، والتجار الصغار . . . بالإضافة الى ذلك ، كان العاملون في الجهاز البيروقراطي وفي الجيش يشكلون فئات عمدة في الدولة الاستبدادية .

كان المجتمع يكون في تلك الحقبة وحدة اقتصادية ، ولكن كانت أقسام أو وحدات هذا المجتمع تتمتع باستقلال اقتصادي كبير ، وأيضاً باستقلال علمي ؛ بي ، عما عاق بروز المصالح الطبقية ، وبما عاق تكون وعي طبقي واضح . . . هذا علاوة على أن المجتمع إنذاك في مرحلة انتقال تتداخل فيها الفروق والمعايير ، أو تميز فيه المعايير الموروثة من الحقبة السابقة بجانب المعايير والاتجاهات الجديدة .

فالمجتمع تحكمه الاختلافات الفئوية ، والتفكير الفئوي ، أي الذي يرتبط بالانتماء الى فئة من فئات المجتمع ، كما يحكمه أيضاً نظام الامتيازات الطبقية . . .

ما يميز الوعي البورجوازي في القرن الثامن عشر في أوروبا الغربية أن فئات البورجوازية الصاعدة تنظر الى نفسها نظرة اجتماعية شاملة ، تنظر الى نفسها كممثلة لمجموع فئات المجتمع ، بل تنظر الى نفسها على أنها هي [الأمّة] بل هي [الإنسانية والعقل] . ومع ذلك فقد كان المجتمع ما زال يعيش في مرحلة انتقال في صورة تمدد فئوي ، لم يعرف بعد في تلك الفترة مفهوم الطبقة بالمعنى الحديث . . . وإنما كان التقسيم المتداول والمعروف حينذاك هو بين الغني والفقير ، وهو تقسيم شامل ، له أيضاً معنى ديني أخلاقي ، وترتب عليه أيضاً حقوق وواجبات بعينها . . . لترتفع في تلك الفترة مطلب المساواة الاجتماعية . . . وتردد كثيراً . . . وبالرغم من ذلك فقد، ساد أيضاً الاعتقاد بأن المساواة في المجتمع الانساني وهم باطل .

عصر التنوير والثقافة البورجوازية

«من المستطاع أن نصف التنوير بأنه المدرسة الابتدائية السياسية للطبقة الوسطى الحديثة ، وهي المدرسة التي لا يمكن أن يفهم بدونها الدور الذي قامت به في الترخيص الثقافي للقرنين الماضيين . ولقد كانت نكبة ألمانيا أنها لم تحضر هذه المدرسة

في الوقت المناسب . . . وعندما أصبح التنوير هو الحركة الثقافية الرئيسية في أوروبا ، لم تكن الطبقة المثقفة الألمانية قد بلغت بعد من النضج ما يتيح لها الاسهام فيه ، وفيما بعد لم يعد من السهل إغفال حدود الحركة وتميزاتها»^{١٠}.

بهذه العبارات يلخص أرنولد هاوزر في كتابه «التاريخ الاجتماعي للفن والأدب» عجز طبقة المثقفين والطبقات المثقفة الألمانية عن استيعاب روح عصر التنوير ، فقد فاتها قطار التنوير ، وأدركته في مرحلة برزت فيها حدود العقلانية المتطرفة ، وفي مرحلة رد الفعل على هذا التطرف . كان العجز عن استيعاب الحركة التنويرية والمساهمة فيها هو نتيجة للعوامل الاقتصادية السلبية التي شرحتها من قبل . فقد تدهورت - كما شرحتنا من قبل - المدن الألمانية نتيجة لتحويل طرق التجارة الى المحيط الأطلسي ، ونتيجة لحرب الأعرام الثلاثين . . . وكلت تبعة ذلك خضف الطبقات المتوسطة وازدياد سطوة الأعرام وتدهور المدن كمراكز للثقافة الألمانية . . . الخ ، فالعجز عن استيعاب الحركة التنويرية هو نتيجة لهذه العوامل المشابهة . وقد أدى التدهور الذي أصاب الفئات الوسطى الى هروبها الى المثاليات الجوفاء والى الاستسلام والخضوع للسلطة الحاكمة في نفس الآن . . . ثم الى النزعة اللاعقلانية والملائمة التاريخية والى انفعااض حركة التنوير سريعاً والابتعاد عن قضايا الواقع والانطلاق في تيار حركة «العاصفة والاندفاع» Sturm und Drang التي تناهض المعرفة الوضعية والالتزام العقلاني . وهذا يفسر لنا كيف كان لبعض المفكرين المعادين للعقلانية كروسو وشاتسبري مثل هذا التأثير الضخم في ألمانيا ومثل هذه الشهرة التي فاقت شهرتهم في بلادهم الأصلية .

^{١٠} مأخوذة عن :

Lesing, Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht. Von Wilfried Barner, Gunter Grimm, Helmut Kiesel, Martin Kramer. München 1977, 3. Auflage.

^(١) Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur. München 1953, s. 617.

ترجمة دكتور فؤاد زكريا تحت عنوان «الفن والمجتمع عبر التاريخ» ، المطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .

هي التنوير النقدي . إن العقل النافذ التحمس يتحدث النبا
من خلال أعماله التحليلية العظيمة «لاوكون» Laokoon.
«الفن المسرحي في هامبورج» Hamburgische Dramaturgie
ومن خلال كتاباته الجدلية النقدية الدينية ، وشاوها جميعاً
تلك الكلمة التي نطق بها ناتان الحكيم في مسرحيته
الشهيرة : «علينا هنا أن نعيد وأ نغرق ...»^{٢٠}

لسنج ، حياته ومؤلفاته

ودون شك فإن هذا «الاستقلال» يمكن هيناً أو ميسوراً ،
وكان ممكناً بفضل الجهد المستمر في الكتابة المستمرة
وبفضل الظروف التي تسببت في مدينة كبيرة مثل مدينة
برلين ...

– نشر لسنج عام ١٧٦٦ كتابه المعروف «لاوكون» Laokoon ،
وهو في النقد ومبادئه ، وينطلق من التفرقة بين فن الشعر
وفن النحت والتصوير ، وقد اختار لسنج أشعار فرجيل كنموذج
لفن الشعر وتمثال «لاوكون» كنموذج لفن النحت ومن الفارق
بين هذين الفنين واختلاف غايتيهما شرح مبادئ النقد الأدبي
وأصوله . وفي عام ١٧٦٧ أتم ملهاته الشهيرة «مينافون بارنهم»
Minna von Barnhelm التي قدمت في ٣٠ سبتمبر من نفس
العام على المسرح في هامبورج . ونشر في العام التالي تعليقاته
المسرحية «الفن المسرحي في هامبورج» Hamburgische
Dramaturgie .

ورغم هذا العمل الدائب فإن الديون تراكمت على لسنج ،
وتابع عام ١٧٦٩ مكتبته بالمراد العلي ، دون أن يكفي
العائد لسد ما عليه من ديون .

– يضطر لسنج تحت ضغط الظروف إلى قبول وظيفة أمين
مكتبة مدينة «وولفن بوتل» Wolfenbüttel ويظل في هذا
المكتب حتى نهاية حياته (في الخامس عشر من فبراير سنة
١٧٨١) .

– كانت المسرحية الأولى الشهيرة للسنج هي «مس سارا سامسون»
Mit Sara Sampson . وتعتبر بداية للدراما الألمانية الجديدة
أو بتعبير أدق ، بداية «لدراما الحسرن البورجوازية»
Das bürgerliche Trauerspiel في ألمانيا ، وتبعها عام
بمسرحية «إميليا جالوتي» Emilia Galotti التي تعتبر
نموذجاً لهذه الدراما الجديدة .

ومن ثم كانت أيضاً شهرة جوتفولد افرام لسنج وذلك المركز
المرموق الذي يحتله في تاريخ الأدب والفكر الألماني . فإلمانيا
وإن لم تمر بحقبة التنوير ، فقد أنتجت «عدداً من أشهر
مثلي عصر التنوير . كان أعظمهم لسنج ، الذي ربما كان أكثر
الشخصيات أصالة وجاذبية في الحركة بأسماء» . ويقول
توماس مان في محاضرة عن لسنج : «كثت رسالة لسنج القومية

ولد لسنج في الثامن والعشرين من يناير سنة ١٧٢٩ بمدينة
كامينز Kamenitz بالقرب من درسدن بمقاطعة ساكسونيا .
بعد تلقي التعليم الأول بمدرسة كامينز ، التحق بمدرسة
«سنت أفر» بمدينة مايسن Meissen . وانتقل عام ١٧٤٦ إلى
ليبزج لدراسة اللاهوت بهلمتها ، لكي يسلك كأيها سلك
الوظائف الدينية .

– في مدينة ليبزج بهجر لسنج بعد فترة حياة العزلة والدراسة
ويتعلم الكثير من المهارات «مثل الرقص ولعب الشيش وركوب
الحبل» ، ويتعرف على عالم المسرح ، ويهمل دراسة اللاهوت .
ويبدأ إنتاجه الأدبي بمجموعة من القصائد .

– عام ١٧٤٨ تمثل فرقة مسرح نويزر Neubersche Truppe
مسرحية لسنج «العالم الصغير» Der junge Gelehrte ويحاول
أبوه أن يحول بينه وبين «طريق الغواية والضلال» ، ويستدعيه
للمعودة . ولكن لسنج يتابع بعد فترة طريقه الأدبي وينساق
بكل قواه من جديد إلى المسرح ، وينتقل في نفس العام إلى
برلين ويبدأ نشر مقالاته وتعليقاته النقدية ، ويعمل على مؤلف
الأديب الكبير جوتفرد «أسس الأدب الألماني» .

ويقضي لسنج الأعوام التالية بين الترجمة والنقد وعرض الكتب
، بكتابة الأدبية والتأليف للمسرح ، ويصبح بذلك أول أديب
مؤثر في تاريخ الأدب الألماني ، أي أول أديب محترف لا
يتبع أميراً من الأمراء ولا يرتبط بقصر من القصور أو بوظيفة

^(٢٠) Arnold Hauser, a. o. S. 617.

^(٢١) Lessings Leben und Werk ٧ Daten und Bilder Herausgegeben
von Kurt Wolff, Frankfurt 19٧٧, S. 39.

تتفق هذه المسرحية بين «الأساة» و«المهابة»، وتجمع بين هذين اللونين في شكل جديد. فالمضمون الفلسفي لها هو [تساوي جميع الأديان]، وهو مضمون عسير التجسيم في صورة المسألة أو المهابة، وهذا هو الذي دعا لسنج إلى تسمية مسرحيته بأنها «قصيدة درامية».

وتحمل مسرحية «ناتان الحكيم» الكثير من ملامح المسرحيات التعليمية التي اشتهر بها برتولد برشت، وإن اختلفت نظرة لسنج إلى الإنسان عن نظرة برشت إليه. فسنج يؤمن من البداية بطبيعة الإنسان وامكاناته، وكل ما يهدف إليه هو إبراز هذه الطبيعة في ضوء «العقل»، أما برشت فإنه يضع الإنسان «كمادة تحمل مختلف الامكانات موضع التجريب والتحليل». ويستخدم لسنج «أمثلة الخواتم الثلاثة» لكي يثبت تساوي الأديان الثلاثة الكبرى، أما برشت فإنه يستخدم الأمثلة Rabel كشكل تجريبي تحليلي مفتوح.

- وفي عام ١٧٧٩ نشر مسرحيته «ناتان الحكيم». قصيدة درامية. Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht. ولهذه المسرحية قصة طويلة من حيث الشدة والتأثير، فقد كانت جزءاً من إسهام لسنج ضد الأحكام الرجعية المسبقة التي توهم الآخرين، و«وجد التعصب، وتعبيراً عن إيمانه بالعقل ومستقبل الإنسانية». وبقدرة العقل على نشر التسامح. وصف لسنج مسرحيته بأنها «قصيدة درامية»، فهي لا تندرج تحت نوع «المسألة» التي تهدف «الإصلاح» عن طريق إثارة مشاعر الشفقة والوجل، كما لا تندرج تحت نوع «المهابة» التي تهدف إلى «الإصلاح» عن طريق الضحك. فهدف لسنج أبعد من ذلك، فهو «... الشكل المسرحي كوسيلة دعائية ليبر من خلالها...» «لنقدنا آراء الخصوم، أو هو يلجأ إلى هذا الفن ليتجاوز الحدود التي تضعها أمامه الرقابة لوجاً إلى «المقتل» أو «التعليق» المباشر.

دراما الحزن البورجوازية

فدراما الحزن البورجوازي لون درامي أرضي أو علماني يبرز إلى الوجود في منتصف القرن الثامن عشر.

ويرى البعض أن تعبير «دراما الحزن البورجوازية» أو «الدراما البورجوازية الحزينة» تعبير مضلل بعض الشيء، ويرجح تسمية هذا اللون «بدراما الحزن والمأساة الرقيقة» ولكن لفظ «المأساة الرقيقة» يتعارض في الظاهر فحسب مع مفهوم «البورجوازية»، فالدراما البورجوازية ليست بالضرورة مرآة للواقع الاجتماعي للمادي البورجوازي، وإنما تعكس أيضاً الصور المثالية الشاعرية أو الوجدانية التي أفردت البورجوازية أن ترى يتجسداً في صوتها. بل هناك ارتباط واضح بين البورجوازية بتعبير الرفاهة الشاعرية والليل إلى التأمل. والعنصر المشترك بين البورجوازية والرفاهة الشاعرية هو استقلال الذات. فال مواطن البورجوازي كان ينظر إلى نفسه باعتباره كياناً شعورياً، عالياً. وهذا ينطبق بوجه خاص وبشكل واضح على البورجوازية الألمانية التي كتبت تعيش في وحدات سياسية لامركزية متفتحة، لا يجمعها حس قومي واضح ولا تجمعها واجبات قومية كما كان عليه الأمر في فرنسا وبريطانيا. لم تكن للبورجوازية الألمانية وظيفة سياسية، ومن ثم كان سعيها

يشير لفظ «البورجوازية» في هذا العنوان إلى فئة طبقية بعينها هي محور هذا اللون الدرامي. أو أن هذا اللون الدرامي ينطلق من اهتمامات هذه الفئة وإن لم يتقيد بحدودها. ومعنى لفظ «بورجوازي» في هذا الإطار هو أن هذه الدراما تعرض العلاقات المنزلية العائلية والصلات الإنسانية المادية على خلاف «التراجيديا» بالمعنى الكلاسيكي والتقليدي. فالبورجوازي أو «المواطن» هو بقبض أبطال التراجيديا: «الملك والفرسان والعظماء».

موضوع «التراجيديا» هو علاقة الإنسان بالقوى فوق الإنسانية، بالقوى التي تتخطى نطاقه الأرضي. أما في دراما الحزن البورجوازي فينحصر الصراع داخل البيئة الاجتماعية وبين المعايير الخلقية والقيم الخاصة. فالعالم البورجوازي الذي تعالجه هذه الدراما هو عالم بدون قدر يهبط على الإنسان من عالم الغيب. وتحرك الدراما البورجوازية على مستوى الصراع بين الأشخاص والأغراض، وترتبط هذه الدراما بين الذنب والمصير، وتهتم اهتماماً خاصاً بالبيئة الاجتماعية وتأثيرها، كما تميل بوجه خاص إلى استخدام عناصر درامية يعينها مثل الدائس والمؤامرات وأعمال الكيد والخداع.

Minna von Barnhelm,

oder

das Soldatenglück.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen.

—
Gotthold Ephraim Lessing.



Berlin,

bei Christian Friedrich Wieg.

1767.

Nathan der Weise.

Ein

Dramatisches Gedicht,

in fünf Aufzügen.

Jacqtoite, nam et heic Dii fant!

ARD GALLVM.

—
Mit

Gotthold Ephraim Lessing.

1779.

من عاين مؤلفك لسج

والواقع أن هذين اللونين يتابعان تاريخياً ، فاللوجة الأولى في الأدب الألماني هي موجة دراما الشعور والأحاسيس الحزنية ، وتبدأ في منتصف القرن الثامن عشر والموجة الثانية هي موجة الدراما البورجوازية الحزنية النقدية وتبدأ في السبعينات .

ترتبط مشكلة لسج في تاريخ الأدب الألماني بداراما الحزن البورجوازية . فهو أول من قدم نماذج هذا الفن ، نموذج المشاعر الحساسة والنموذج النقدي على حد سواء ، ويكتب في هذا الموضوع فيقول :

«قد تضفي أسماء الأمراء والأبطال على المسرحية شيئاً من المظهر والعظمة ، ولكنها لا تصلح لاستدراار العطف أو تحريك المشاعر . ومن الطبيعي أن يؤثر فينا بعق أكبر مصير

الى تأكيد وعيا الذاتي وشعورها بالذات من خلال المسالك التمييزية في ميدان الحياة الخاصة وفي ميدان الاخلاقيات وفي ميادين اللغة والأدب عوضاً عن ميدان الحياة السياسية العامة .

ومهما يكن من أمر فلا بد أن نميز من منظور تاريخ الأدب بين لونين من ألوان الدراما البورجوازية الحزنية ، بين درامسا الدموع والأحاسيس المرفهة ، وبين دراما النقد الاجتماعي والوعي الطبقي ، ويطلق على النوع الأول أحياناً دراما الدموع البورجوازية Das bürgerliche Rührstück وأحياناً آخر دراما

الحزن والمشااعر Das empfindsame Trauerspiel الحزن البورجوازية فحسب . أما اللون الثاني فيحمل مفهوم دراما الحزن البورجوازية فحسب .

Kleinigkeiten

von

G. E. Lessing.

*Pars mei nihil sunt evelli monumenta laboris;
At populus tumido gaudet Antimacho.*

Carrollus.



Vierte Auflage.

.....

Gezigt

by Johann Benedict Meissler

1763.

Die Erziehung

des

Menschengeschlechts.

*Hic omnia iule esse in quibusdam vera, unde in
quibusdam falsa sunt.*

Augustinus.

Herausgegeben

von

Gotthold Ephraim Lessing.

Berlin, 1780.

Bei Christian Friedrich Voss und Sohn.

Miß Sara Sampson Ein bürgerliches Trauerspiel.

فيها قدم مسرحية للمشاعر المرفعة الى الأدب الألماني .

ويصف أحد معاصري لسنج وقع هذه المسرحية على الجمهور ، فيقول : «ثلاث ساعات ونصف جلس المتفرجون في سكوت كالتماثيل ، يستمعون ويبكون» . لقد أصاب لسنج عصب عصره ، وحرك قلوب معاصريه . فلقبت جميع الفرق المسرحية الألمانية على هذه الدراما الجديدة ، بل وقد جذبت إليها اهتمام الأرستقراطية الباريسية ، وهكذا بدأ عصر المشاعر الحساسة أو عصر الأحليس المرفعة في ألمانيا Die Epoche der Empfindsamkeit ، ونظر الى هذا اللون الأدبي الجديد كمدرسة للفضيلة .

أولئك التعساء ، الذين يشبهوننا في أحوالهم ومعيشتهم . - حين نضر بالمطف على الملوك فأننا لا نتماطف معهم كملوك وإنما كشر . قد تكون لمصائرهم بحكم ما يتقلدون من مناصب أهمية أكبر ، ولكنهم كأفراد ليسوا أكثر اماره من غيرهم فمشاعرنا وعواطفنا تطلب شيئاً محددأ ملموساً ، في حين أن الدولة كمفهوم شيء شديد التجريد . »

تعبير هذه الكلمات عن برنائج كلل ، وتبدأ صفحة جديدة في تاريخ الدراما والمسرح الألماني ، فهذا التصور ينتهي مسرح الزخارف والبطولات الوهمية السابق ، ينزوي ثم يتلاشى ، رغم كل الجهود التي تبذل لانقاذه .

كانت علامة التحول مسرحية لسنج «مس سارا سامسن ، دراما بورجوازية حريئة» (1780)

يعارض هذه الصلة . ومنذ أسابيع يعيش معها في فندق متواضع . على أن (مرود) عاشقة ملفوت السابقة تكشف خبايا الحبيين ، وترسل الخبر الى والد سارا، الذي - على خلاف ما تتوقع - يرسل لابنته خطاباً بالعفو عنها . وعندما تكشف (مرود) في النهاية فشلها في التفريق بين الحبيين تدس السم لسار التي تموت ، وفي النهاية يظعن ملفوت نفسه جوارها .

تعتبر هذه المسرحية نموذجاً للدراما البورجوازية الشعورية الحزينة ، فهي تبرز الإنسان الفاضل في تعامله وبؤسه ، وتأثير مشاعر الرحمة والتعاطف معه .

مقومات هذا النموذج المسرحي هي الاثارة العاطفية ، وتحليل الشاعر ، ومراجعة النفس ودوافعها ، والصراع بين الفضيلة والرذيلة ، ثم الشخصية السلبية التي تعاني وتسلم ، دون أن تعمل أو توجه الأحداث ، وإنما تثبت ذاتها فحسب من خلال الكلمات الشجاعة والمواقف الكريمة أو الأفعال الأخيرة . لقد صادف هذا النموذج العاطفي من نماذج الدراما البورجوازية صدى كبيراً ، وقلده الكثيرون لمقود طويلة دون تغيير أساسي .

في هذا النموذج من نماذج دراما الحزن البورجوازية ، ينحصر الصراع في دائرة الأساس والأخلاقيات البورجوازية وغير البورجوازية ، كما ينحصر داخل دائرة الأسرة البورجوازية ومشاكلها ودخل دائرة الحياة العادية . وغالباً ما يكون شخصها من أفراد الطبقة المتوسطة ، ولكنها لا تعبر عن وعي طبقي نقدي . وعلى خلاف ذلك دراما الحزن البورجوازية النقدية في تاريخ الأدب الألماني التي تبدأ بمسرحية لسنج «إميليا جالوتي» (١٧٧٢) والتي تستمر حتى العقد الثامن من القرن الثامن عشر ، وكما نراها أيضاً ممثلة في مسرحية فريدرش شيلر «الدسيسة والحب» (١٧٨٤) Kabale und Liebe . ففي هذا اللون تختفي تماماً مواقف الأساس والمشاعر المرفهة كما تختفي تلك الشخوص النسائية الدائمة التي ميّنت اللون السابق . ويرز الإنسان كمثل لفئة اجتماعية وبنية اجتماعية واضحة في إطار التكوين الاجتماعي الشامل . وتعتبر ذهنيتها ووجهته العقلية والنفسية عن مكانته في السلم الطبقي وعن الوظيفة التي يؤديها . ولا تمود الفضيلة والرذيلة قضائياً مجردة أو قضائياً نفسية وإنما يبرزان في إطار العلاقات والمصالح

كان لسنج يرى في هذه المرحلة أن الهدف الأخلاقي لدراما الحزن البورجوازية هو تعصيد القدرة على الأحاسس المرفه . ويكتب بهذا المعنى فيقول : «الإنسان المظوف الرحيم هو أفضل إنسان ، هو أكثر الناس ميلاً إلى جميع الفضائل الاجتماعية وإلى الأعمال الكريمة . فمن يثير فينا الرحمة والتعاطف ، يضلح من أنفسنا ويرفنا في مدارج الفضيلة . وعلى هذا المثال تسمى دراما الحزن . . .» (خطاب إلى نيكولا ، نوفمبر ١٧٥٦) .

ويصف لسنج الرحمة بأنها شموخ مختلط ، أو مركب من اثنين : الأول هو الحب لشيء أو لشخص ، والثاني هو الحزن على فقدان هذا الشيء أو الشخص ، أو على ما أصابه من سوء . فلسنج رغم وجهته العقلانية ، لا يتجاهل المواقف ، ولا يقلل من شأنها ، وإنما يرى المعرفة العقلية والأثر الجاهلي للموقف الأخلاقي كوحدة وعلاقة ، تدخل في تكوين العمل الفني . فالتعاطف مع مصير البطل المسرحي هو وسيلة لتعميق الأثر التربوي ، والرحمة ليست غاية في ذاتها وإنما وسيلة مسرحية وتربوية لرفع حساسية المشاهد ولتعميق المعرفة . وبالمثل فموضعات التعاطف تتبع أيضاً من المعارف والأفكار العقلانية التنويرية . ومهما يكن من أمر ، فالتراث التنويري في ألمانيا يأخذ هذه الوجهة الشعورية العاطفية ، ويمر عن نفسه من خلال دراما الحزن البورجوازية . على أننا لا نستطيع أن ننسى هذه الظاهرة تفسيراً كغلاً دون دراسات واسعة في التاريخ الاجتماعي وتاريخ الوعي الاجتماعي في ألمانيا في تلك الحقبة ، وهي دراسات لم تتوفر بعد .

ولنتوقف قليلاً عند مسرحية لسنج «مس سارا سامن» قبل أن نتابع الحديث عن «مسرحية الحزن البورجوازية» . تدور أحداث المسرحية حول القوابة والذنب والتفكير والفضيلة . ولكن الفضيلة هنا بمعنى جديد غير تقليدي ، فالفضيلة ليست شيئاً خارجياً أو عرفاً أو تقليداً موروثاً ، وإنما تتبع من الداخل ومن الصدق الذاتي . فسارا بطله المسرحية تمثل الإنسان الخجاس المرفه ، الذي تقوم فضيلته على حساسية وصدقه ، لا على موازين البيت والمجتمع من حوله . بل إن الرلة التي تزلق إليها تتبع من هذه الحساسية ، فهي تتبع أخلاقيات قلبها ، لا الأخلاقيات والأعراف المتواضع عليها .

لقد وقعت (سارا) في هوى (ملفوت) ، أو الأصح أن هذا الأخير قد فتحها وغوى بها ، ثم أقنعها بالحرب معه ، فأبوهها

لا نجد مسرحية ألمانية أخرى قد تركت مثل هذا الأثر البعيد في القرون الماضية ، فقد استمتع الكثيرون مواقفها وعناصرها وشخصياتها ونيتها .

نعم للراجع :

Karl S. Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1976. (Sammlung Metzler Band 116).

Peter Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1976.
Gert Mattenblatt u. Klaus R. Scherpe.
(Hrsg.) Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert.
Die Funktion der Literatur bei der Formierung der bürgerlichen Klasse Deutschlands im 18. Jahrhundert. Kronberg/Ts. 1974.
Lothar Fikult, Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit, Köln 1966.

الاجتماعية ، بل ويكاد يحدد الوضع الاجتماعي قدر الانسان . ليست هناك حتمية في هذا المجال ، وإنما هناك صلة . وبالمثل ينبع الصراع المأساوي في العادة من التناقض بين الفئات الاجتماعية ، وبين الفهم الذاتي لهذه الفئات ، ويزر الأخلاقيات الطبقة كمحرك للحدث الدرامي وللتعبئة الحزبية . وتوجه سهام النقد الاجتماعي بوجه خاص الى الأرستقراطية باعتبارها الفئة التي تموق مسار الطبقة الوسطى وتعارض مع انسقتها ، وتفرقل فاعليتها ، وكما يقول جوته ، فقد فتح لسنج بمسرحيته «ايميليا جالوتي» الباب على مصراعيه لهذا التطور الذي عبر عن روح العصر .

ولعمدو تالية نجد أثر هذه المسرحية فيما تلاها من مسرحيات بورجوازية ، وفي مسرحيات حقبة «الماهجة والاندفاع» . وقد

مسرحية لسنج «ايميليا جالوتي»

ويواجه الأمير بأن ايميليا على وشك الزواج من الكونت ايباني . لكسب الوقت وللحيلولة دون هذه الزيجة يقترح مارينلي على الأمير أن يرسل الكونت ايباني في مهمة عاجلة في نفس اليوم . ويتوجه الأمير الى الكنيسة مؤملاً لقاء ايميليا هناك .

في الفصل الثاني نشاهد اوداردو وكلوديا ، والدا ايميليا ، في حديث عن خطة العروسين ، فالكونت ايباني يرمع العيش بعيداً عن البلاط وعن العاصمة ، ونسمع اوداردو يبارك هذه الحقة :

«فما للكونت هنا من شأن ؟ أن ينحني وينافق ويتذلل وأن ينافس مارينلي وأشباهه ؟ وذلك من أجل سعادة لا يحتاج اليها ! وليال أخيراً شرفاً لا شرف فيه !»

وتعود ايميليا من الكنيسة في انفعال ، حيث تقصص على والدتها محاولات الأمير أن يتودد اليها في الكنيسة . وفي هذه الأثناء يزور مارينلي الكونت ايباني ويحمله رسالة الأمير ، ولكن الكونت يرفض الانقياض لهذا الأمر ، فهو لا يدين

ايميليا جالوتي

{ اوداردو
كلوديا

والدا ايميليا

أمير جوستالا

مركيز ، تابع الأمير الخاص

مستشار الأمير

رسام

ميكنور جونساجا

مارينلي

كاملو روتا

كوتتي

الكونت ايباني

الكونتس أورسينا

بعض الخدم

في الفصل الأول نرى الأمير وهو يباشر عمله في ملل وضيق ، ونراه يصدر أحكامه وفقاً لطوائره وانفعالاته الخاطفة . من حديثه مع الرسام كوتتي نعرف أنه قد ضاق بعلاقته مع خليلته الكونتس أورسينا ، وأنه قد وقع الآن في هوى ايميليا جالوتي .

للأمير بالطاعة دون حدود ، ثم انه يزعم الزواج في نفس اليوم .

في الفصل الثالث والرابع تنتقل بنا المسرحية الى قصر الأمير الخاص «قصر اللذات» . يعرض مارينلي على الأمير خطة جديدة ، وهي خطف الأمير ايباني بالقة لعلقة زواجه من ايميليا . وبالفعل يقتل الكونت ايباني وهو في طريقه الى احتفال الزواج ، ويقوم خدم الأمير باحضار ايميليا الى قصر الأمير ، دون أن تعلم بعد بما وقع . على أن كلوديا التي تبرع في أثر ابنتها تدرك الصلة بين قتل الكونت ايباني وبين محاولة الأمير التقرب الى ابنتها ، وتتهم مارينلي بتدبير المؤامرة .

في هذا الجو العاصف تظهر الكونتس أورسينا عشيقة الأمير السابقة ، وهي تؤمل نفسها ببقاء الأمير . وكسب وده من جديد . ولكنها تدرك سريعاً أن الأمر قد قضي ، وسرعان ما تلم بأطراف المؤامرة تجربتها الطويلة بجزو البلاط ، فتدبد بأنها ستصرخ في وجوه الجميع في كل مكان «بأن الأمير هو القاتل» . يصل اوداردو بعد أن علم بالواقعة ويسمع من فم أورسينا ما وراء الأمان ، وتدعوه في النهاية الى الانتقام وتضع خنجرأ بين يديه .

في الفصل الخامس والأخير نرى الأمير في حديث مع تابعه مارينلي ، فيما يتداولان الأمر ويقترح مارينلي الايقاد على ايميليا في حوزة الأمير . وبالفعل يقرر الأمير في حضرة اوداردو أن تبقى ايميليا والدةها على انفصال تحت تصرفه ، إذ أن واقعة قتل الكونت ايباني تتطلب التحقيق واستجواب ايميليا .

ولا يستطيع اوداردو غير الحصول على تصريح بالحديث مع ابنته على حدة . في هذا الحديث يَعرّف اوداردو ابنته بمقتل ايباني ويعزم الأمير على إزالتها في منزل مستشارة جريمالدي . وتدرك ايميليا ما يحف بها من أخطار ، فهي لا تخاف فقط ما قد يصيبها من أذى ومن عنف ، وإنما تخاف أيضاً أن تساق ذاتها الى الغواية ، تخاف أن يقرر بها الأمير تحت تأثير مشاعرهما الفياضة . وهي تريد في هذه اللحظة أن تقتل نفسها وتنتزع من والدها الخنجر الذي يحمله . ولكن

اوداردو يعوقها عن ذلك ، فتدعوه وتتوسل اليه أن ينقذها من الدمار بالموت ، وفي النهاية يقتل اوداردو ابنته يديه حتى ينقذها من العار .

هذا هو مجمل الحدث المسرحي في هذه المسرحية التي تعتبر أشهر مسرحيات الحزن البورجوازية في الأدب الألماني .

لكل فصل من فصول المسرحية وظيفة خاصة .

الفصل الأول : وظيفة تقديم الشخص والتمهيد .

والفصل الثاني ، أسرة جالوتي والكونت ايباني وهم يخططون لحياتهم دون دراية بما يهددهم من أخطار .

الفصل الثالث : تنفيذ المؤامرة .

الفصل الرابع : الكونتس أورسينا تقص قصتها مع الأمير وتعقب بذلك خلفيات الأحداث ، ثم تقضي بسر الأحداث الى اوداردو .

الفصل الخامس : نهاية ايميليا ، «فالزهره تقطع قبل أن تعصف الريح بأوراقها» .

المشكلة الصعبة التي طرحها المسرحية هي مشكلة قتل ايميليا جالوتي على يد أبيها . وتُمثل هذه النهاية الصعوبة الرئيسية في تقديم هذه الدراما على المسرح . فان مقتل ايميليا لا ينبع من ضرورة نهائية ، وإنما هو حل من حلول مختلفة . ثم ان مقتل ايميليا هو - في الظاهر على الأقل - اختيار اخلاقي أكثر منه من حدث سياسي ، بل إن هذه النهاية تكاد تحجب عنا القضية الرئيسية وهي قضية الصراع بين الاخلاقيات والقيم البورجوازية وبين الحكم الاستبدادي الاصطاعي .

ونلاحظ أن للمسرحية قد استوعبت في البداية بعيداً عن مضامينها السياسي ، ولم تبرز الجوانب السياسية في هذه للمسرحية الا بعد الثورة الفرنسية .

ويوجه عام تبرز الجوانب الاجتماعية والسياسية في استيعاب المسرحية منذ أواخر القرن الماضي ومنذ محاولات [دلتاي] Dilthey النقدية .

ويرى شتاينهاور Steinhauer على سبيل المثال أن موضوع المسرحية هو الصراع بين عالم الأمراء الفاسد وبين اخلاقيات

البورجوازية. فالذنب الذي يقع على إيميليا جالوتي هو عجزها عن مواجهة الأمير، أي هو ضعف الوعي الذاتي للبورجوازية.

وبالمثل يؤكد [دورزاك] Durzak ضعف المواطن البورجوازي اوداردو وعجزه عن مواجهة التسلط والاستبداد. على أن معظم النقاد يجمعون على أن النهاية تدين الطغيان والحكم الاستبدادي.

وليس لنا أن نفعل أن الأغلبية العظمى من النقاد تذهب إلى أبعد مما قصد إليه لسنج، وتضع المشكلة الطبقية في المقدمة. ولكن لسنج استهدف في الواقع تأكيد التناقض بين [دائرة الحياة العامة] و[دائرة الحياة الخاصة]، ومن البديهي أن هذا التناقض يقوم على مضامين سياسية اجتماعية. ومهما يكن من أمر فالخلفية السياسية للمسرحية هي المواجهة بين سلطة الأمير التي لا يتقيد بقيود وبين الفئات الاجتماعية التي لا تملك سلطة ما، بل إن هذه المواجهة تبدو واضحة داخل البلاط نفسه. فمحور الصراع هو التصادم بين التبعة للأمير في الحكم الاستبدادي وبين المصالح الذاتية والأخلاقيات الخاصة.

بهذا المعنى يكتب [ميكافيلي] في كتابه «الأمير»: «يستطيع الأمير أن يقي نفسه من كراهية رعاياه وتابعيه حين يكف عن الاستيلاء على أملاكهم عن الاستحواذ على نسايتهم». فكل امرأة شرفها بنض النظر عن الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها. وهكذا فالمسرحية تلمس قضية هامة من قضايا القرن الثامن عشر التي نتجت عن الحراك الاجتماعي وعن صعود الطبقة الوسطى. وكان موضوع [الشرف للمسلوب والاعتداء على الشرف] من الموضوعات ذات الجاذبية في ذلك الوقت. وبالفعل فقد عالج الأدب هذا الموضوع في شتى الأشكال الأدبية.

الصراع في مسرحية لسنج هو إذن أيضاً بين الفساد السياسي وبين الأخلاق الخاصة، أو بين البلاط والمجال الأسري. وبوجه

(١) أنظر

Heinz Schaffner, *Der Bürger als Held*, Frankfurt a. M. 1973.
Hellmuth Peiricot, *Die Verführte Unschuld*, Hamburg 1953

عام فالقضايا الأسرية أو العائلية هي الموضوع الرئيسي لدراما الحزن البورجوازي. ومن خلال ذلك تتبين الوضع السياسي والاجتماعي للبورجوازية.

توجه مسرحية لسنج النقد إلى أخلاقيات الحكم الاستبدادي وتبرز المواطن البورجوازي كضحية للاستبداد.

ومن جانب آخر فإنها تقدم بديلاً للارتباط بالبلاط والسلطة وهو الحنين إلى الحياة الآمنة السعيدة بعيداً عن البلاط وأحكامه وبعيداً عن السياسة. هذا هو الحلم الطوباوي الذي يراود الكونتسنياتي، فهو يخطط للعيش في عزلة بعيداً عن التبعة، ولكنه يفشل، ولم يكن هذا الحنين أكثر من تصور خيالي قضى عليه التطور في القرن الثامن عشر.

وتعود من جديد إلى مناقشة نهاية المسرحية، تلك النهاية المفاجئة أو للأسوأ. قد تبدو هذه النهاية من خلال الحوار خاتمة اضطرارية، ولكنها لا تبدو ضرورية أو حتمية أو مقنعة من الوجهة السيكلوجية، بل تبدو دون مبرر كاف. وكما ذكرنا فبذات النهاية ليست أكثر من حل بين حلول كثيرة. قد نستطيع أن نرى في هذه النهاية دعوة غير مباشرة إلى مناهضة الطغيان والاستبداد، ولكننا نقف حائرين أمام هذا الاختيار. وإذا نظرنا إلى التراجيديا على أنها نظرية أو نظرية عن العدالة الإلهية فتوق تصورنا المحدود والعقلائي للعدالة، فنستد أن مسرحية لسنج تتخضع أيضاً لهذا المفهوم. ووفقاً لذلك فالفشل الذي تنتهي إليه المسرحية يفوق نطاق الفشل العادي، فهذا الفشل يتضمن أيضاً تطلّعاً إلى عدالة أخرى تفوق ميدان العدالة الأرضي المحدود. وبالفعل فإننا نسمع اوداردو يوجه في النهاية النداء إلى العدالة الإلهية.

نعم المرجع:

G. E. Lessing, *Emilia Galotti. Erläuterung und Dokumente*
Hrsg. v. Jan-Derk Müller, Reclam Nr. 11/11a, 1977.

Manfred Durzak, *Das Gesellschaftsbild in Lessings Emilia Galotti*, 1969.

Jochen Schulte-Sasse, *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings Emilia Galotti*, Paderborn 1975.

Harry Steinhilber, *Die Schuld der Emilia Galotti*, in: *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt 1965.

COSTÜME VON



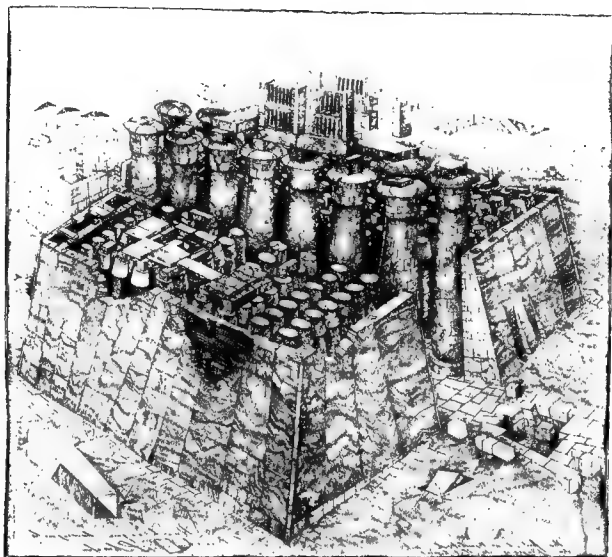
MITTELÄGYPTEN

سودجان من أنجال هيتريش ماير «مناظر طبيعية من الشرق» ومنها خلال رحلة الدوق مكسيميليان ، دوق بافاريا ، عام ١٨٧٨ . نشرت من جديد بدار
لشرف ف . لودفيج عام ١٩٧٨ .
اللوحة اليمنى بمتروان طازيه من مصر الوسطى ، واللوحة اليسرى بمتروان طازيه من سوويه

KOSTÜME
VON



SYRIEN



أطلال لندن ، الكرنك ، رسم ، ١٩٦٩/٦٥

أصداء أسلوب الشبيبة

الحياة الى عمل فني . . . كان «أسلوب الشبيبة» هو رد الفعل للزعة الطبيعية والواقعية في القرن التاسع عشر (ومن أشهر فاني هذه الحركة تفاني/نيويورك، سلفيان/شيكاغو، مكيتوش/لنجلترا، بيرنز وهرمان/أوبريست، ومركزم ميونيخ وجوستاف كليم/فيينا . . .).

وجدير بالتنويه أن «أسلوب الشبيبة» كحركة فنية لم ينحصر في مجال بيته، وإنما شمل عمارة المنازل والديكور الداخلي والأثاث، وزجاج النوافذ، والزهريرات، والسجاد، والمصاييح، والاعلانات وتصاوير الكتب، والحلي، الى غير ذلك . . . من الأدولت المستعملة في الحياة اليومية .

مذ أكثر من عشر سنوات يتزايد الاهتمام «بأسلوب الشبيبة»، وقد سلمه الفنانون للمعاصرون مساهمة غير قليلة في الترويج لهذه الحركة الماضية . فقد انطلقوا يبحثون في أسواق المتقولات والمعاديت القديمة في باريس أو برشلونه عن زهريرات من تصميم جالاه أو دوم، وقاموا بشرائها بأثمان بخسة ثم طرحوها للبيع في الأسواق . وقد حدث نفس الشيء في الولايات المتحدة، حيث أصبح على سبيل المثال اقتناء مصباح من تصميم تفاني بمثابة ترفعة نادرة يجب أن توجد في كل مرسم، هذا طبعاً قبل أن تصبح أثمان مثل هذه المخلقات خيالية . وصاحب هذه الموجة اهتمام جديد «بأسلوب الشبيبة» من مؤرخي تاريخ الفن - كما نرى بوضوح في مؤلفات يوخ وشموتزلر وهوفشتر - وقد قام هؤلاء الكتاب بمراجعة إنتاج هذه الحقبة الفنية وإبراز انطلاقتها المناهضة لأسلوب الواقعية والطبيعية والمدرسة التاريخية، ثم بيان الأصول من التقليد، والجيد من الردي في إنتاجها .

في معرض «بدايات الفن الحديث» بميونيخ عام ١٩٥٨، حظي «أسلوب الشبيبة» بمكانة مرموقة، ومنذ ذلك تابعت المحاولات المتحفية لاعادة تقييم فن هذه الحركة . وأجدرها بالتنويه هو

من جديد يعود الفن الى أسلوب الشبيبة والى عقائد جماعات الفنية (جمع فني) ، وهذا الانتماش الجديد لفن حقبة ماضية يلقي العديد من الأسئلة . وقبل أن نمضي في استعراض هذه الحركة، نلقي نظرة الى الوراثة .

إن فكرة أن ينبع الفن من مفهوم الشباب فكرة حديثة نسبياً في تاريخ الفن . . . ومن الطبيعي - كما يقول أرنولد هاووزر - «أنه كان هناك من قبل تنافس بين الأجيال . وكان الشباب المنتصر هو القوة التي تدعم التطورات الفنية في العصور السابقة . ولكن الشباب لم ينتصر لمجرد كونه «صغيراً» ، بل لأن الموقف العام من الشباب كان موقف الحذر المتحفظ أكثر منه موقف الثقة المفرطة . ولم تسيطر الفكرة القائلة : «إن «الشباب» هم المثلثون الطبيعيون للتقدم إلا بعد الحركة الرومانتيكية . ولم يرد أي ذكر للظلم الذي يطوي عليه موقف الجيل الأقدم من الشباب إلا بعد انتصار الرومانتيكية على الكلاسيكية . وليس لنا أن نتجاهل أصول فكرة تضامن الشباب هذه وما يرتبط بها من نزعات فنية مثل تأكيد وحدة الفنون جميعاً والربط بين الفنون التشكيلية والفنون الحرفية . . . فهي جميعاً تعبر عن الرغبة في التميز، وعن موقف العزلة . - ومن هذه الخلفية نستطيع أن نفهم «أسلوب الشبيبة» .

ويطلق تعبير «أسلوب الشبيبة» على الفنون التشكيلية وفن تغليف الكتب، وفن العمارة، وأيضاً على الأدب والموسيقى وفن الرقص في الفترة التي تشمل العقد الأخير من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي . ومن أهم معالم أسلوب الشبيبة : الزخرفة ذات الخطوط المناسبة للصقولة : المجنحة والمفروسة والمتلاصقة، للمستوحاة من أشكال النبات ومن الأشكال الهندسية، مع الميل الى التألق الشديد والتكلف والتفرد والتعريب . وتقوم فلسفة هذه الحركة على مبدأ الفردية ورفض النظرة التاريخية وإدماج الفنون الحرفية اليدوية في العمل الفني، وعلى الزعة الجمالية التي تسعى الى «تحويل

الأثوة ، وجاذية الجنس . وعلى المستوى الآخر يواصل الموضوعات والأشكال العضوية المتجانسة «لأسلوب الشبية» .

ونلاحظ إعادة استيعاب «أسلوب الشبية» على مستوى الشخصوس بين الرسالين الحديثين ، في أعمال بول فوندرليش وإينهارد شلوتر ، خاصة بين فائى مدرسة فينا ، أي عند أرنست فوكس ورودولف هاوثر وفولفغانج هوت . وترى هنا من جديد الاحتفال بتقدير المرأة والتعبد في عرابها ، كما سبق وقدمه فان «أسلوب الشبية» جوستاف كليمت . غير أن حركات الشخصوس تزداد انفتاحاً واستغراقاً ، ويقترب الجنس من التبرج والفضش . والشخوس عند فوندرليش ضامرة ، وعند فوكس في الأغلب بقعة متفتحة ومهولة . إننا نشاهد ضمنة تقنية متقدمة للغاية تركز مهارتها على ما هو ناعم شطائي أو غلاماً ما هو مثير ومرعب مبيج . ونلاحظ نفس الظاهرة في بعض الفلاح «فن البوب» الجانبي والمتاخر ، كالليل الى الأناقة المرصية أو التجسيم النيف .

ويمن جديد دخل «أسلوب الشبية» في دائرة اهتمامات الفن التجريدي ، ولكن ذلك بدافع التخلص من طغيان مبدأ الخطوط المستقيمة والمتوازية ومن رتابة هذه الخطوط وتوقها عن النبط ، ومن أجل البحث عن وسيلة للتعبير المحي . وبالفعل طوعت الأشكال وقوسى الى دوائر وموجات كما نرى في تماثيل ادوارد باولويز وجيرالد لاينج وهنز ناجل وجون بينت ، وكذلك في لوح الرسامين بول فيلي ، وبول هكسلي ، وأرفين شتولد وهنس جروسه .

وفي إنتاج مجموعة أخرى من المثاليين - مثل جورج بيكر ، وريشولد ، وميجل برولك - ومن الرسامين مثل برنهارد كوهين نسجل اتجاهاً واضحا نحو الشكل وتوجيهه وصلفه . وهؤلاء يواصلون تراث التجريد الكلاسيكي المتأثر «بأسلوب الشبية» ، ولهم بوضوح ميول ذاتية تتألف بجرى التيارات الفنية السائدة .

وتصادف أيضاً وجهة زخرفية تسمية ذات طابع انطوائى ، تميل من جانب الى الغراق في الترجسية ورحاب الحلم ، وتستعين بالأشكال اللولبية والتجسيمية التي استخدمها من قبل كليمت (أحد أعلام «أسلوب الشبية») ويمثل هذا المنحنى الفنان هوندرتفسر ، ومن جانب آخر تزين هذه الزخرفية من جديد أطراف اللوحة بشرط من النضون والأزهار . ويمثل هذا المنحنى الرسام جرنوت بويتنيك .

المعرض الكبير عن «مصادر القرن العشرين» بمتحف الفن الحديث بباريس علم ١٩٦٠/١٩٦١ . وقد أوضحت هذه المعارض بصورة محسوسة أن الفن الحديث - فن القرن العشرين - يرجع في الكثير الى «أسلوب الشبية» وال «الرمزية» . ولا تقتصر هذه التبعية على فن الشخصوس في الحركة «التعبيرية» و«المستقبلية» فحسب وإنما تشمل أيضاً الفن التجريدي . ومعنى هذا أن أصول بارلاخ وليمبروك وشيله ويوسوني تعود الى «أسلوب الشبية» ، وبالمثل كذلك أصول كاندنسكي وأرشينكو وبرنكوسي وجاتو وموره . . وغيرهم . وهذا يعني أن تلك المرونة الرشيقية التي تميز أشكال النبات والتي أكدها «أسلوب الشبية» قد عبرت عن شعور الحياة والشجن والأسى كما نراه متمثلاً في شعر ريلكه (المتوفى عام ١٩٢٤) وغيره من أدباء هذه الفترة . وبفض النظر عن عتراه المذهبي فقد عبر «أسلوب الشبية» عن «حيوية» جديدة . وقد نجد بعضاً من آثاره في الفن التجريدي ، كما نشاهد على سبيل المثال في تماثيل الفنان برنكوسي بما تتصف به من مهابة .

لقد استمر «أسلوب الشبية» بصورة غير ملحوظة في المراحل الأولى من الفن التجريدي . وقد استمرت أصدائه طويلاً ، كما نشاهد في الرشقة الناعمة التي تميز تماثيل فيانسي . بل إننا نشاهد هذه الأصداء في التصميم والشكل في الإنتاج التجريدي ، وعلى سبيل المثال في المخطوط الانشائية للكثير من هذا الإنتاج .

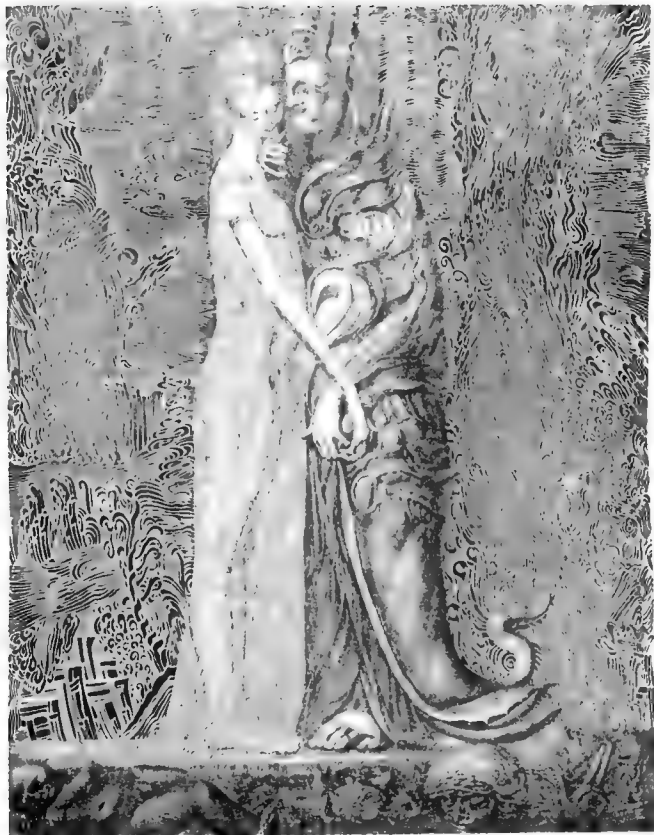
ويجب أن نميز بين هذا التأثير أو هذا الامتداد «لأسلوب الشبية» في الفنون الجلية والفنون الحرفية ، وبين «محاكاة» «أسلوب الشبية» . فمن المعروف أن رواد الفن التجريدي قد عارضوا بشدة «أسلوب الشبية» ، وبالرغم من ذلك فمن غير المستطاع أن يتكروا تأثيره به . أما الأقبال الحاضر على فن هذه الحركة فهو أشبه بذلك التعاطف الذي يكتسه كثيراً الأحصاء للأجساد . وهو ما نلاحظه على طريقة للمبس وتصنيف الشعر ، وأسلوب السكن والمعيشة ، لأبناء الجيل الذين يتراوحون اليوم بين الثلاثين والأربعين من العمر ، وعلى من يصغرونهم بقليل .

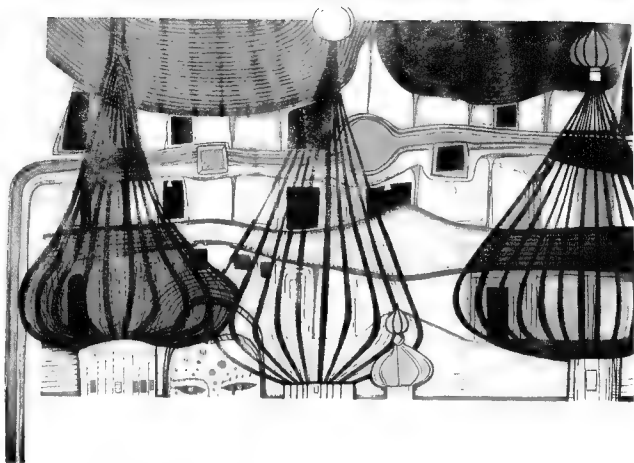
وهناك مستويان واضحا للاملاحة «بأسلوب الشبية» : على المستوى الأول يستعير الجيل الحاضر الكثير من العناصر التي تميز أسلوب هذه الحركة ويؤكد منها بوجه خاص طابع



رودلف بائینج ، تکریم ، پروتز ، ۱۹۵۷
 ماکس بل ، سطح محدب پنجه ، ۱۹۴۹/۵۸







فرزاد ونگار ، رسم سريچراني ، بدون عنوان وسه

وتكمن دون شك من البداية في مبدأ «أسلوب الشيبة» مخاطر التزييف والتسطيح . فهو - مثله في ذلك مثل فن الروكوكو Rokoko . . . وفن الباروك Barock - معرض بسبب اعتماده على التنميق والتأنق لمخاطر الاختيالي والغرور والدوران حول الذات والفراغ . وقد تأثر كما نعرف «أسلوب الشيبة» بفن «الباروك» و«الروكوكو» وقد اتحد الباروك - فن القرن السابع عشر - في مراحله الأخيرة إلى مجرد التظاهر بالذوق الفخم، والروكوكو - فن منتصف القرن الثامن عشر - إلى التلاعب والغشوش المفضل، و«أسلوب الشيبة» إلى السمتالية (المناطق الضحلة) ، مما يشير إلى الرابطة التي تربط هذه المدارس الفنية تاريخياً . وجاء أخيراً «فن الملوحة النفسية» Psychedelic Art ليواصل هذا الطريق ، ولیمضي في هذياته المفضل دون هدف .

وأية نظرية بحاية تدرس عناصر الفنون التشكيلية تستطيع أن تبين بسهولة أن الخط المقوس أكثر حساً وأكثر تعبيراً من الخط للمستقيم . ويبدو ذلك واضحاً من مجرد رسم خط مقوس وآخر مستقيم ، فرسم أي شكل مقوس هو عملية أكثر مباشرة وسهولة من رسم خط مستقيم . فالخط المستقيم هو نوع من التعرید الذي يحتاج إلى تمرين أو انتباه أو أدوات مساعدة . ففن «الباروك» أو «الروكوكو» أو «أسلوب الشيبة» أقرب إلى الطبيعة والاحساس بها من فن التعرید . وبالمقارنة فإن ميادي الأسلوب الرومانتيكي والقوطي وأسلوب عصر النهضة تبدو جافة وأكثر تقشفاً . والمبدأ الحسي للأقواس يرمز إلى الحركة ، وهي من أهم أغراض «الباروك» و«الروكوكو» و«أسلوب الشيبة» . والأشكال الدوارة (التي تقبض حركة الدوامة والزوامة) والمتحركة في فن «الباروك» و «الروكوكو» تتناسب مع موضوعات الأحداث الدرامية وفن الايماءات والتعبير والوجه والرقص وحفلات السمر والأمس ، وبجميعها من موضوعات «أسلوب الشيبة» . والأشكال المتحركة تعبر عن حركة الزمن ، سواء قصدت هذه الأشكال ذلك أم لم تقصد . ثم هي تعيش في المكان أي تجسم أبعاد المكان . ولو تأملنا تكويناً أو معماراً من المنبجعات وللحذبات والأقواس والمناظر والحنيات (جمع حنية) نلاحظ أنه يبرز أحياء المكان ويحسمه بصورة فضالة ، على خلاف تكوين أو بناء ذي واجهات مغلقة مسطحة فهو يجد من أبعاد المكان . فالفن الحديث من حيث اتصاله «بأسلوب الشيبة» يشير في نفس الوقت إلى عصر «الباروك» و«الروكوكو» . وهو في

لقد طور «فمن الأوب» Optical Art, Op Art البصري» العديد من النماذج الجديدة ونوع في عناصر هذه النماذج حتى اقترب من ديكور «أسلوب الشيبة» . ولكن «فن الأوب» (الذي يدور حول عمليات الإدراك البصري وخداع البصر ، ويعتمد على المقلبة والتضاد بين بقع اللون والفراغ) ، يعزى الشكل إلى تكوينات صغيرة ، ويجعله مجرد «مثير» أو «مصدر» للاتمكاسات الفسيولوجية ، وبالتالي يفرغه من كل معنى سيكولوجي وعقلي . لذا نفتقد الصلة بين هذا الفن وبين «أسلوب الشيبة» . فالشكل في «أسلوب الشيبة» حتى وإن لم يعبر عن محتوى واضح ، فإنه يلمح إلى مجموعة من المعاني والعلاقات .

إن الشكل الدائري المصغر في أعمال فرانك ستيل - وهو من أعلام «الفن البصري» - يشير إلى العلاقة التي تربط هذا الفن الحديث «بأسلوب الشيبة» ، ولكنها علاقة احتكاك عرضي هامشي .

ولحن الفن المعروف باسم «فن الملوحة النفسية» Psychedelic Art علاقة «بأسلوب الشيبة» في مراحل تدهوره وتصنعه . وتعتبر «فن الملوحة النفسية» المذكور يشير إلى بعض مناحي الفن منذ منتصف الستينات التي تستهدف توسيع أفق الوعي وتعميق الرؤية الحسية ورفع حدود الذات . وغالباً ما ينتج هذا الفن تحت تأثير المخدرات والمخيفات ، أو بهدف تسجيل ما يحول بالنفس الناظرة إلى الداخل من علامات وخبرات لا يمكن تصويرها في صورة عقلية منظمة (ومن مثليه واطس ، وإيريك أبراهام ، وهوندترفسر . . .) وتطني الزخارف التي تعلم أحياناً بالشخص في أعمال «فن الملوحة النفسية» بوضوح . وتتجمع الخطوط والألوان الزوامة في الذبح بحيث يصبح لها فعل الصدمات والمنبهات ، وبحيث تثير عند الناظر ردود فعل نفسية . وينظر «فن الملوحة النفسية» إلى غزارة ردود الأعمال للترتبة باعتبارها من باب التأثير الجمالي (وهو خطأ واضح) . وبالتالي يفرق «فن الملوحة النفسية» سطوح اللوح والإعلانات (كما يفعل «فن الأدب» Op Art) بنماذج شرائط «المكرونة» ، ويعتقد في ذلك ، كما كان يفعل صناع الديكور وأصاف الفنانين في المراحل الأخيرة من حركة «أسلوب الشيبة» . ولا غرابة فقد تحول «أسلوب الشيبة» في النهاية إلى فن الفرف المريحة النظفة في البيوت ، واليوم نراه يتحول إلى فن البدرونات حيث تجتمع فرق موسيقى «البيتلز» .

ولكن يبدو أن أصحاب هذا الرأي على غير وعي بأن «أدغال» الخيال لا بد أن تنظم وتهذب حتى تدخل في باب الفن . إذا كان كل ما هو طبيعي فهو فني . فكيف نستطيع أن نميز بين شيء وآخر . لا جدوى من مثل هذا المفهوم للفن . نعم إن الطبيعة تمدنا بالكثير من الجماليات . ولكن لا بد أن نبتعد مسافة ما عن الطبيعة حتى نستطيع أن نكتسب القدرة على التشكيل والإنتاج ، وعلى تطوير الطبيعة والتعبير عنها ، ومن هنا يتولد أولاً مفهوم الفن .

وفي ضوء ما سبق نجد أن العودة إلى «أسلوب الشبّية» لم ينتج شيئاً ذا قيمة ، حيث انتصر الأمر على إطلاق الثنائ للخيال وعلى التكلف والرغبة في الإثارة ، في حين أنتج هذا الاتصال «أسلوب الشبّية» أعمالاً جيدة حيث استخدم الفنان ذكاه البناء لكبح جماح الخيال وضبط الحسيات والطبيعات . ومواصلة «أسلوب الشبّية» بهذا المنى تُعدّ مساهمة إيجابية للفن ، من حيث إنه يعارض الأغراق في الشكليات كما يعارض فوضى تحطيم كل القيود .

اختياره الأشكال الثابتة يسمى أيضاً إلى استغلال «الميز المكاني» بصورة أفضل . فالأشكال الهندسية ، بزواياها الحادة لا تسمح للرسم بإبراز «المكان» إلا عن طريق اللون . في حين أن التغلب على الرؤية الحادة يعطي للشكل من جديد القدرة على إبراز الأحياء المكانية ، وفي هذه الحالة يتراجع استخدام اللون نسبياً .

ونلاحظ استغلال «المكان» كمَنْظور للخيال الجرافي التصاعدي في أعمال أرنست فوكس وفولفجانج هوتز . ويشعن هوتز «المكان» بغرافاته العديدة بحيث لا نرى في النهاية منه شيئاً . وفي «فن الملوحة النفسية» لا توجد علاقات مكانية حقيقية ، وإنما تختلط الأشياء دون حدود . فمثل هذا الفن لا تشغله قضية «الأبعاد المكانية» ، وإنما يعتمد في هذا على شعوره الداخلي ، كما هو الحال في الفن الساذج .

هناك العديد من التعاليم المريحة الرائجة في أيامنا ، كذلك التي تدعي أن الاعتماد على «أدغال» الخيال وتسجيل الصور الداخلية كاف كوسيلة للإبداع ولتقديم ما هو مثير وهام .

ورقة بها صفات من عطر من أرض ما بين النهرين . القرن الثالث عشر

ذاتاق زاجد واصل واحد وورقاً أدف دافانما وخالط



بهن الورد اويشتم طري نخش من زراجل كن جمع



كاتب ، من عصر الممزل ، الهند . نحو عام ١٦٢٥



صفحة من مؤلف الفردوسي شبلانده ، نحو عام ٩٧٠ - ٩٩١ هجري ، متحف الفنون ، بوسطن <

احمد الله الذي اقر على عينه الكتاب

الصلوة والسلام على محمد وآله واصحابه خير الامم

انا بخرن عباس بن ناسبات ربنا في وقتنا

في كتاب كرام واجب الاختار كرام مطلوب الاختار

الكتاب الذي اقر على عينه الكتاب

طاشير است از سحر هدايت در مختار

عبارت در طالع

و كبر انوار لغز

من كوشه شكربان شورانكبر و معاني

والا غير من طالع

الكتاب الذي اقر على عينه الكتاب

بزرخان دل آويزم من نوسان سال خورده

الكتاب الذي اقر على عينه الكتاب

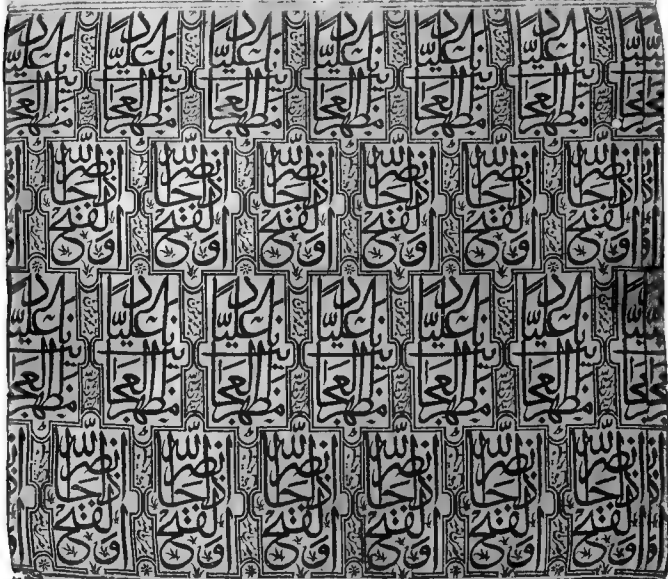
طاشير است از سحر هدايت در مختار

الكتاب الذي اقر على عينه الكتاب

الكتاب الذي اقر على عينه الكتاب

بمعاني البار و سحر اوراق بلبل و نكاح و نكاح

و نكاح و نكاح و نكاح و نكاح و نكاح و نكاح



ايشلارب من الحرير ، جو عام ١٠٥٢ هجري ، ايران ، مجموعة دافيد ، كوباس



الشاه ياقان - جهوه



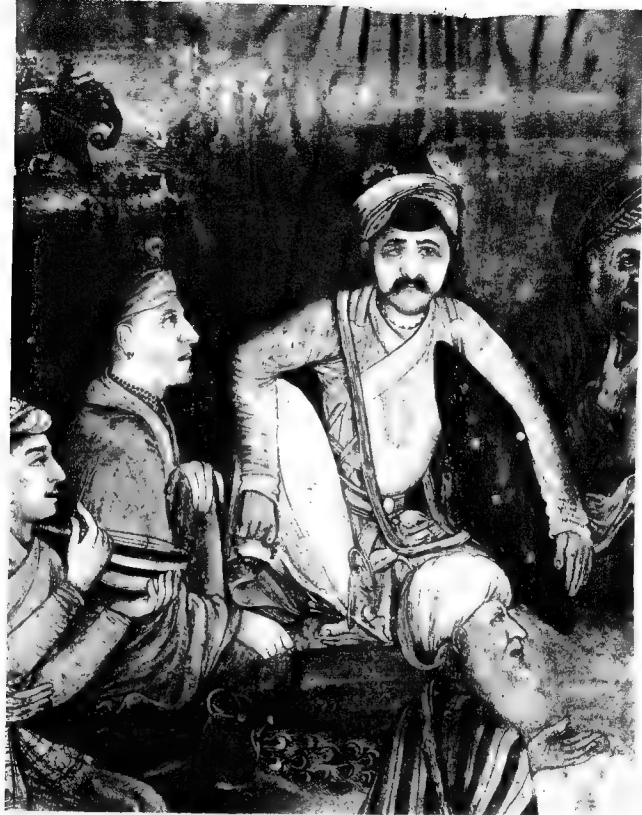
نور هاشم ، الشاه المميز ياقان ، نحو عام ١٦٥٠



الغناء المخلوع شوريا ، وتسبب اللوحة الى الفنانين بيشيلار ، القرن السادس عشر



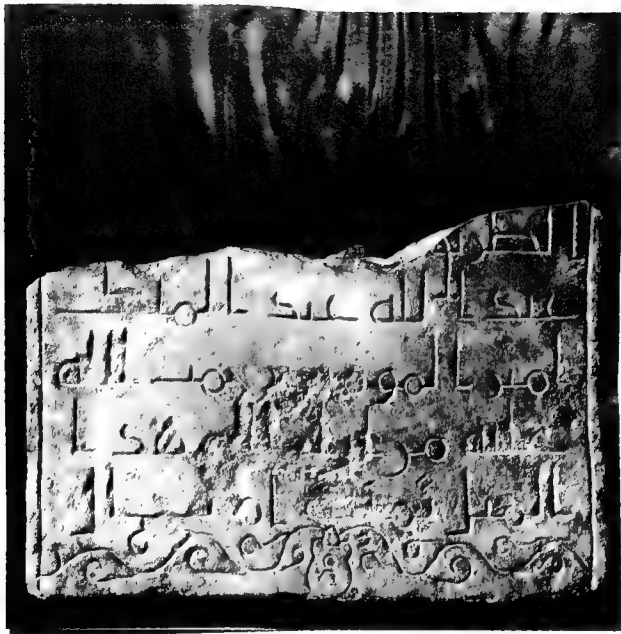
پاشند ، حب ملکی ، نور عام ۱۶۳۲





باباج ، حياطة وحكيم ، نحو عام ٦٥٥

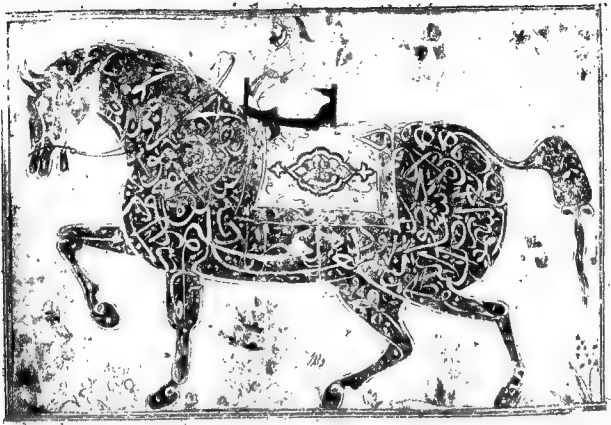
صور للمنشورات ٣٧ - ٤١ مأخوذة من كتاب جورج ميرمن ميلو كلينشيتش «الأدب للقرن» ، دار نشر سترلينج - فرندينا ، وليمون تاون ، الولايات المتحدة



علامة طريق بالقرب من القدس ، بالخط الكوي



طبق من السيراميك ومزينة بالخط الكوفي ، شمال غرب إيران ، القرن العاشر



نارس على حصان من الخروف ، الهند ، نحو نهاية القرن السادس عشر . مجموعة خاصة



ديك من الحروف ، نحو عالم ١٣٠٥ هجري ، متحف فوج ، كامبريدج ، الولايات المتحدة

لوح الصفحات ٤٢ - ٤٥ من كتاب أنطون تلس . «من الخط في قرون العالم الإسلامي» . طبعة جامعة تكساس . أوستن ، الجمعية الآسيوية ، نيويورك ١٩٧٩

الحرف العربي في فن التصوير الحديث وأصوله في التراث

فنون الأطفال .. هذا الموقف المعادي لاستخدام الكتابة في الرسم شاع في الفن الأوربي الى وقت قريب .

ومع هذا فقد كان استخدام حروف اللغة وكتابتها كعنصر تشكيلي في اللوحات الفنية ظاهرة قديمة في فنون الشرق الأدنى والأقصى وعدد قليل من الفنانين الأوربيين المعاصرين ، سواء بشكل جزئي : عندما تحتل الكلمات جزءاً محدوداً من مساحة اللوحة الفنية الى جانب العناصر التشكيلية الأخرى سواء الزخرفية أو اللونية المجردة أو الشخصية ، أو بشكل كلي : عندما لا تتضمن اللوحة سوى الخطوط الممثلة لحروف الكتابة أو المحورة عنها .

ومن الممكن اعتبار توقيعات الرسامين على لوحاتهم عناصراً خطية مكتوبة ، وهي تتخذ في بعض الأحيان صفات تشكيلية متميزة تضيف عنصراً محدداً الى العمل الفني ، مثلما نرى في توقيع الفنان الألماني «ألبرشت دورر» (١٤٧١ - ١٥٢٨) . وهناك رسامون أوروبيون اتجهوا الى حروف الكتابة ليستخدموها كعنصر تشكيلي في تكوين وبناء اللوحة ، وعلى رأس هؤلاء الفنانين «بول كلي» و«كيرت شويتزر» و«جورج براك» و«بابلو بيكاسو» وآخرون .

ومن الممكن اعتبار المصطلحات الاعلانية في عصرنا الحديث شكلاً من أشكال الفن التي تعتمد استخدام العناصر التصويرية الى جانب حروف اللغة وكتابتها .

موقع اللغة عند الشعوب العربية

تمثل اللغة العربية عند شعوب المنطقة الممتدة من الخليج شرقاً حتى المحيط الأطلسي غرباً رابطاً رئيسياً بين هذه الشعوب

كان الرسم والكتابة عند إنسان ما قبل التاريخ شيئاً واحداً ، كما في كهوف «التاميرا» بإسبانيا ، وفي الممرات الصخرية بهضبة «تاسيلي» بالصحراء الجزائرية . ويطلق على هذه الآثار اسم «العلامات البدائية» .

كانت الميغوليفية المصرية أسلوباً من أقدم أساليب «الكتابة بالصور» ، كما في «صلاة نمر» بمتحف الآثار بالقاهرة ، وهي عبارة عن لوح من حجر الأردواز كان يستخدم في صحن الكحل ، وسجل عليه بالبحث البارز وقائع انتصار الملك «ميناء» أو «نمر» ملك الوجه القبلي على ملك الوجه البحري في معاركه من أجل توحيد الوجهين في مصر حوالي عام ٢٢٠٠ قبل الميلاد . ويعتبر هذا اللوح بداية التاريخ المكتوب في مصر .

ولا تزال هناك قبائل بدائية تستخدم الكتابة المصورة . كذلك احتوت الأختام الأسطوبانية عند شعوب نهري دجلة والفرات على كتابات مصورة أيضاً .

أما في الشرق الأقصى فتعتبر مفردات الكتابة الصينية علامات تمثل كل منها كلمة أو فكرة مجردة ، متضمنة لقيمتين : أحدهما فلسفية باعتبارها رمزاً والأخرى فنية باعتبارها صورة . . ومن النادر أن نجد لوحة من أعمال الفن الصيني أو الياباني القديم تخلو من عناصر الكتابة الى جانب الرسم . وكان لأسلوب الكتابة واعتبارات المهاره في رسم الكلمات أثر عميق على فنون الرسم والتصوير في بلاد الشرق الأقصى .

ولعل الأوربيين هم الذين أشاعوا أن استخدام الكتابة في الرسم يعني عدم قدرة الرسام على التعبير الكامل بالرسم مما يدفع الفنان الى رسم دائرة ليكتب عليها «بريقالة» كما في بعض

التي ساعدت على الاهتمام بالحظ العربي الذي اتخذ لنفسه وظيفة زخرفية وتجميلية تموض التخلي عن رسم العناصر الحية ، واحتل مكاناً بارزاً في مختلف ميادين الحياة وخاصة ميدان العمارة . . . وكل للخطاطين مكان بارز في مختلف المراكز الإسلامية التي قلمت - بدورها - بمحاولات متصلة لا يتكرر أشكال جديدة للكتابة العربية تتناسب مع فن الكتابة وفن العمارة ثم الفنون الصغيرة التي تتولى تحميل الأدوات المستخدمة في الحياة اليومية .

وإذا لاحظنا أن العرب قبل الإسلام كانوا يقدسون الكثير من الأحجار والنصب . . . فإن استخدام الآيات القرآنية في تزيين المباني بعد الإسلام أصبح عنصراً ضرورياً له قوة سحرية تطرد الأرواح الشريرة والأله القديمة ، كما كانت تمثل شكلاً من أشكال إعلان الولاء للدين الرسمي . . . لقد كانت آيات القرآن وسوره على المباني - ولا زالت حتى يومنا هذا - تمثل نموذجة سحرية يطلق عليها في العصر الحاضر اسم «التبرك» .

ويقول «ياول بارتيس» حول الدور الديني للغة وكتابتها عند العرب : «في الإسلام يلعب الوازع الديني دوراً أساسياً في عمل الخطاط المسلم ، الذي يعبر في عمله عن التسليم لله والتوكل عليه . . .» .

هذا من الناحية الدينية ، أما من الناحية الفنية فقد بلغ اهتمام العرب باللغة المكتوبة إلى الحد الذي جعلهم يعملون صور الحروف قيمياً تمييزية تتمثل في حركة الخطوط ، ودورائها حول نفسها أو في تدفقها متدفقة في مختلف الاتجاهات ، فالحروف تبدأ قوية مؤكدة وتنتهي خافتة كما لو كانت تذوب أو تختفي . . . تعلماً كما يخفي البدوي في أعماق الصحراء خلال ترحاله . كما أن تجويد الفنان الإسلامي للكلمات المكتوبة يتماثل تماماً مع تجويده في قراءة آيات وسور القرآن .

وقد وضع بعض الشعراء تشبيهاً جلياً لبعض حروف اللغة مثلما يقول ابن المعتز عن حروف الألف :

كأن السقاء بين السداسي ألفت على السطور قيام . . .
وستطيع أن نجد في الأدب العربي تشبيهات أخرى تصور حرف السين على أنه الأسنان الجلية ، وحرف العين على أنه

يفوق في مكانته أي رابط آخر ، فوحدة اللغة هي التي ترتكز عليها أية دعوة للتقارب والتآلف بين شعوب هذه المنطقة ، فالانتماء للعروبة هو انتماء لغوي ، وليس انتماء لسلالة أو عقيدة دينية حيث تتعدد الأجناس وتوجد أقليات دينية وتعدد الطوائف الإسلامية . . . ومن هنا نستطيع أن ندرك الدور الذي تلعبه اللغة العربية في مجال التقرب بين شعوب هذه المنطقة ، باعتبارها وعاء يحتوي الكثير من عناصر التقارب والتفاهم مثل العناصر التراثية كالشعر الجلي والخرافات والأساطير ، بالإضافة إلى التقاليد المكونة لجذور المزاج العام بين شعوب المنطقة .

ويقول الفنان السكندري الراحل «سعيد العدوي» (١٩٣٨ - ١٩٧٣) - وقد وضع رسالة علمية عن الخط العربي - موضعاً موقفه من اللغة العربية وأثرها عليه كفتان : «الخط العربي هو أصدق دليل لمزاجنا وذوقنا وأبعاد حضارتنا العربية . . . إنني أرى في كل حرف من حروفه تلخيصاً لمنهجنا الفكري . . .» .

بعد ظهور الإسلام كانت اللغة هي الركيزة الأساسية للحضارة الإسلامية في عصور ازدهارها . . . فالقرآن ولغته العربية كانت أساساً للتفتح والغزوات التي أدت إلى قيام الامبراطورية الضخمة في العصرين الأموي والعباسي . وكان نشر اللغة العربية هدفاً من أهداف هذه الفتوحات .

ولمكانة القرآن كان من الطبيعي أن يكرم عن طريق الابداع في كتابة كلماته . وبسبب ارتباط الإسلام بلغة القرآن ، حمل الدين الإسلامي اللغة العربية ونشرها في كل مكان دخله وأصبح فيه عقيدة الأغلبية . . . ويؤكد ذلك عالم الفنون الإسلامية «ارنست كوسنيل» في مقدمته لكتاب «فن الخط العربي» عندما يقول :

«لقد منح الدين الإسلامي للعرب اللغة والخط ، وانتشرت الأبجدية العربية في العالم الإسلامي ، فأصبح رابطاً لجميع شعوب المنطقة رغم الحدود الحاضرة» .

وكما ارتبطت الكتابة بالرسم في الشرق الأقصى ، وبالفرع على الأختام الأسطورية فيما بين النهرين ، فقد ارتبطت أيضاً بالعمارة في الفن الإسلامي القديم . . . ودون شك ، فقد كان انتشار الاعتقاد بتحريم رسم الأحياء عند المسلمين من العوامل

الفن العربي بنسكة وتدهور خلال فترات التحلل والانحيار ، صاعت خلالها الصفات الخلاقة الابتكارية من الخط العربي ، وتحولت أعمال الخطاطين الى نوع من الاداء الاكاديمي المصوب في قوالب جامدة متحجرة خالية من أية قيمة تصويرية .

الحرف في الفن الحديث

يمثل استخدام حروف اللغة - التي تعتبر وسيلة لنوعية بحتة - في لوحات الفنانين التشكيليين المعاصرين ، مناورة أدبية لتحقيق مناخ جديد زاخر بالامكانيات الرمزية والزخرفية في آن واحد ، وهذا يعنّف الى الفن بعداً جديداً لم يتوصل اليه الفنان الا منذ وقت قريب .

ان الحروف والكلمات في اللوحات تحقق نوعاً من الحركة الذهنية المقصودة التي تضفي متدايعات حول المضمون الروحي والحضاري للغة ولكتابها .

هذا المناخ هو بالضبط ما قصد الى تحقيقه الفنانون المعاصرون في الغرب عندما استخدموا حروف الكتابة في لوحاتهم ، بل وعندما اتجه بعضهم الى حروف اللغة العربية واعتبروها عنصراً تشكيمياً جديداً وشيراً بالنسبة لجمهورهم . . وأوضح اللوحات المتمسكة لحروف من اللغة العربية وكتابها نجدتها في أعمال الفنانين المعروفين : «بول كلي» Paul Klee و«نالارد» Nallard و«هوفر» Hooffer و«ديجوتكس» Degottex و«تروكس» Trox و«مانوسيه» Manossier .

وكان «بول كلي» أشهر هؤلاء وأكثرهم ولماً بخطوط اللغة العربية التي تمتاز بال مذاق التبصري النقي كما يتحقق في رسوم الأطفال . وهكذا فقد اتخذت الحروف العربية في أعمال الفنانين الأوروبيين صيغة متحررة تماماً عن الأصول والقواعد الملزمة للكتاب ، وأضحت فناً تجريدياً خالياً من القيم الأدبية أو الفلسفية التي تركت مكانها للناتصر الموسيقية ، من ابتاع للخطوط ، ووحدة في التكوين التي قد تتخذ أحياناً شكلاً زخرفياً تجميلياً بحسب .

الحروف فيون العرب المعاصرون

والمقصود بالحروف فيون هم الرسامون الذين جعلوا من الحرف العربي منبأ لاهلهم وموضوعاً تشكيمياً لروحانهم .

لقد كانت اللغة العربية هي الأبدية الوحيدة في العالم ، التي حققت اتجاهاً فنياً متكاملًا في وقت من الأوقات . ثم أصيب

وظل الانفصال بين فنون الرسم وفنون الخط حتى تم القضاء بين الفنانين العرب والفنانين الأوروبيين خلال القرن العشرين ، هذا اللقاء نقل الى المجتمع العربي فكرة ضرورة استعادة الفنان لحرته في الخط والابتكار ، ثم أضاف فكرة وحدة كل الفنون مؤخرًا . . كما كان تأثير الاتجاهات التجريدية حافزاً للفنانين العرب على استخراج واسترجاع القيم الشكلية والمجالية البحتة في الفنون الاسلامية القديمة . وهكذا ظهر من جديد اتجاه الى البحث عن ايجابيات حرفية وكنائية لينسج منها الفنانون لوحاتهم .

ونستطيع أن نرصد ظهور الحروف فيون في البلاد العربية ابتداء من منتصف الخمسينات : في المغرب وتونس ومصر والعراق ، كانت محاولات متفرقة في البداية ، لكنها لم تلبث أن أصبحت اتجاهاً علمياً شائعاً عند الكثيرين في الستينات ، الى حد أنها اتخذت شكلاً منظماً في العراق عندما قام عدد من الحروف فيون بأقامة معرض لأعمالهم في بغداد تحت اسم «الفن يستلهم الحرف» وأطلقوا على أنفسهم اسم «جماعة البعد الواحد» وطبعوا كتاباً صغيراً يعرض وجهة نظرهم في هذا المجال ، وقد أثار هذا الكتاب العديد من المناقشات على صفحات الصحف العراقية والمصرية .

ولكن الحروف فيون في مصر لا تربطهم أية رابطة ، كما لم يتم بينهم أي حوار - ربما كان سبب ذلك هو الظروف الخاصة بمصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين - كل فنان من هؤلاء الحروف فيون اتجه الى استلهاً الخطوط العربية بطرقته الخاصة لتحقيق أهداف تشكيمياً تختلف عن أهداف زملائه وأساليبهم في استعمالها . وكانت الدوافع الرئيسية لهذا الاتجاه تركز بالدرجة الأولى على إيجاد وسيط مناسب بين الفنان غير التشخيصي والجمهور المصري الذي يرفض اللاتشخيصية ويسخر من مبدعيها معرضاً عن أية مناقشة حول دوافعها وأهدافها . . وعندما عثر الفنانون على الحروف العربية اكتشفوا أنها وسيط مناسب يستطيع أن يستوقف المشاهد المصري عند لوحاتهم ، فيحاول قراءة مفرداتها اللغوية ، فيستقبل خلال هذه

المحاولة - التي قد تتجس أو تفشل - بعضاً من القيم التشكيلية والجمالية التي يسعى الفنان الى تحقيقها في لوحاته .

الى جانب هذا فقد أدرك هؤلاء الفنانون أن حروف اللغة تمثل ينبوعاً لا ينضب للقيم الجمالية ؛ فزُوس الحروف وبداياتها تتخذ شكلاً قوياً واضحاً أما سيقانها فتنتد ، ونهاياتها ترق وتشف حتى تختفي ، وهي غنية بالخطوط الرأسية والأفقية والمنحنيات والمدات بالإضافة الى التشكيل . . . وكلها عناصر شديدة الشراء والفني والتنوع .

وكما استخدم المخطاطون القدامى هذه الميزات لاثراء الزخارف وتحويلها من طابع الحروف للمجرد الى أشكال تشخيصية ، فإن الفنان المعاصر استطاع أيضاً أن ينهل من هذا النبع الغزير مستخرجاً الامكانيات التشكيلية الخالصة التي تحقق - الى جانب الشكل المعاصر - بعداً حضارياً أصيلاً ، وذلك عن طريق إخضاع الشكل الفني لقواعد هذا الموروث الحضاري العريق .

وكما اتخذ الفنان الاسلامي القديم من الكتابة عنصراً تشكيمياً يحقق من خلاله الزخارف التي يرواها ، اتجه الفنان المصري المعاصر الى اتخاذ الحروف العربية كعنصر تشكيلي ، فحقق من خلالها إيقاعات جمالية خالصة وإن أفرغها من مضمونها الصوفي القديم .

وبعد أن جرب الفنانون المعاصرون في مصر كل الاتجاهات الحديثة التي ظهرت في الفن الغربي ، وبعد أن قدموا خلال أربعين عاماً ملخصاً وافياً لمدارس الفن الحديث والمعاصر التي تباينت في أوروبا . . . وبعد أن أصر الجمهور - في مصر وخارجها - على موقف الرضا لهذه المحاولات ؛ عندما أعلن الجمهور المصري في أكثر من مناسبة أنه لا يستطيع استيعاب هذه الاتجاهات الغربية المنقولة ، وأعلن النقاد في الغرب بعد أن شاهدوا أعمال هؤلاء الفنانين ؛ «هذه بضاعتنا ونحن نبدع أفضل منها وأكثر أصالة» . . . بعد أن استمر هذا الحال أكثر من ربع قرن ، عثر الفنانون المصريون على كنز المخطوط العربية وحروف اللغة . . . وفي الحال أحس الجمهور المصري أمامها أنها ليست غريبة عنه ، لأن هناك عادة تقليدية منتشرة لدى الطبقات المتوسطة هي تزين غرف الاستقبال في المنزل المصري

بالآيات القرآنية والحكم والأشكال المكتوبة بخطوط اللغة العربية الزخرفية الجميلة ، هذا التقليد لم ينقطع أبداً ، ولهذا أحس بالألفة نحو الاتجاه الحروفي الجديد . أما جمهور الفن وتقاده في الدول العربية فيزداد يوماً بعد يوم اهتمامه بكل ما هو عربي لأسباب سياسية واقتصادية ، وقد وجد في أعمال الحرفيين العرب إجابة مقننة لسؤاله عن الأصالة والتميز في فنون العرب الحديثين .

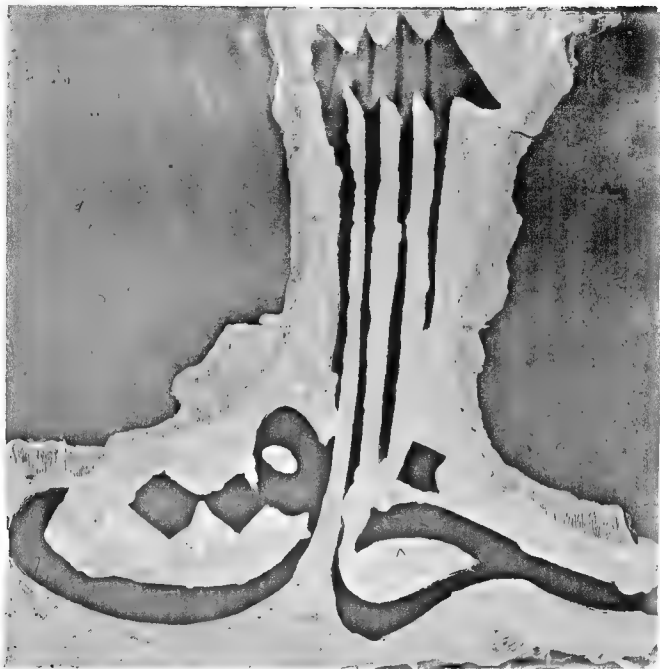
وزاد الاتجاه الحروفي اتساعاً في مصر والعراق ، وفي غيرها من البلاد العربية ، كما وصل بعض الفنانين الى مستويات عالية في ميادين الابتكار والمهارة والتمكن بل واشتهروا بين متابعي الحركة التشكيلية في جميع أنحاء العالم . وتقدم فيما يلي مجموعة من أشهر الحرفيين العرب في العراق وسوريا ولبنان ومصر ، على أن هذا العرض ليس شاملاً أو جامعاً .

من العراق

حسن شاكر آل سعيد

يمثل الفنان شاكر آل سعيد الرأس للمفكر لمجاعة البعد الواحد . . . وهو يروج لأفكار صوفية حول قيمة الخط العربي تشكيمياً ، ويعتبر اللوحات الخطية قادرة على تقديم وجه عراقي معاصر في فنون الرسم والتصوير دون أن تتعارض مع تعاليم الدين الاسلامي . وقد تخلص الفنان «آل سعيد» من لوحاته التشخيصية التي كانت ذات اتجاه تعبيرى عندما اعتنق الفكر المتصوف في الفن .

ويركز المفهوم الفلسفي لتجمع «البعد الواحد» في أن حروف اللغة قادرة على القيام بدور بديل لكل العناصر التشخيصية والمعنوية في الفن . . . ويعرض الفنان «شاكر آل سعيد» في تقديمه لمعرض الفنان الطيب قتيبة الشيخ نوري عام ١٩٧١ بعدد ملخصاً لما يتضمنه «الحرف» من دلالات فيقول : « . . . فاذاً ما تعمقت في الآلام بكيانه (الحرف) وجدنا أن جوانبه تتعدد ما بين أن تكون : وجوداً شكلياً للحروف المتناثرة أو (الكلمة) المدونة ، أو وجوداً خطياً له كبعد من الأبعاد التشكيلية . أو وجوداً روحياً له ككيان حضاري وكوني يفتي فيه الانسان بالعالم . أو وجوداً زمنياً لصوت مسموح بدلالاته النطقية المقروءة » .



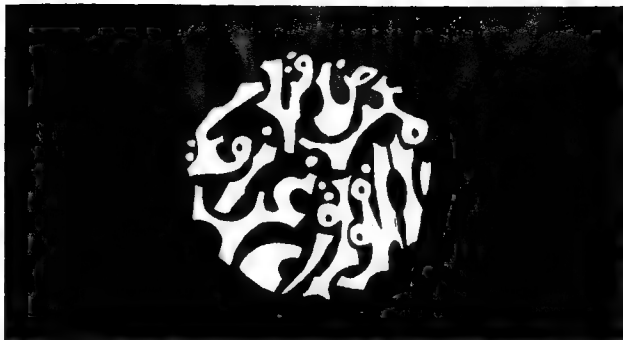
الحاقل ، من أسماء الله الحسنى ، لقتان سلمي واقع ، ١٩٧٤ .



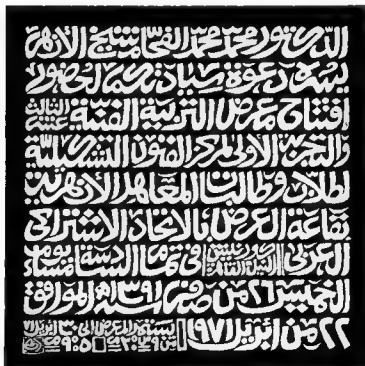
العام العالي للمرأة ، ١٩٧٤ ، للفنان دكتور يوسف سيد .



لنور عربي ، للشاعر يحيى شعاعه ، ١٩٦٣



علاف سطة دعوة لصور « معرض فن المونوغرافيا » . كتبها أحمد فؤاد سليم . ١٩٧٠



52 دعوة لصور معرض كتب بسط الفن محمد أبانته
، لانتاج معرض التربية الفنية الثالث عشر في ٢٢ أبريل ١٩٧١



الدكتور محمد محمد الفحاح، شيخ الأزهري
 يسرّ دعوه سيادتكم، لحضور حفل افتتاح
 معرض التريّة الفنية الرابع عشر، والتجربة الثانية لمركز الفنون
 التنتك يلية، لطلاب وطالبات المعاهد الأخرية
 بفائدة التتعب بالاتحاد الاشتراكي العربي كورنيش النيل
 في تمامه السادسة مساء يوم الأربعاء ٢٨ من صفر ١٤٢٤ الموافق ١٢ من أبريل ١٩٧٢
 يستمر المعرض إلى ٤٠ أبريل ١٩٧٢ من ٩ ص إلى ٢ م ومن ٥ إلى ٩ م ١٩

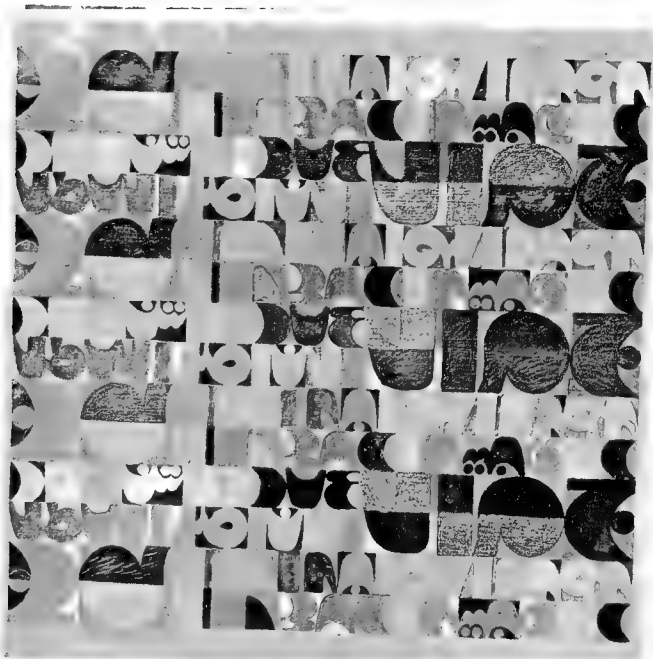
دعوة لحضور معرض التريّة الفنية الرابع عشر والتجربة الثانية لمركز الفنون التشكيلية بجامعة الأزهر . من وضع عبد أباظه . ٢٠ أبريل ١٩٧٢

س.ال.ك.م

توقيع الفنان أحمد فؤاد سليم . ١٩٧٦



لوحة من دسي الحروف العربية ، للفنان أحمد فؤاد سليم .



جال عبد اللطيف ، للنقان كشمي جوده ، ١٩٧١ .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَلَا تَزِرُ كَيْفَ أَنْزَلْنَاهُ إِلَّا فِي قُرْآنٍ مَكْرَمٍ

النَّاسِ بَرَأْنَاهُمْ أَشْبَهَهُم بِابْنِ آدَمَ

- خط بالقلم المصنوع - خط ثلث - خط فارسي - بقلم سيد ابراهيم



هالهي فاه دالمير كمرها
 البحر فاكبره افقه
 الحياه فاكبره امهم
 كرامه لك نامهم
 ساقه الله وسوله
 همد ساقه الله وسوله
 فار الله محمد حمد العباد

محمد بن محمد

لوحة بالخط الكوفي البدوي - وهذا النوع من الخط قد انقرض منذ ما كان مردعراً منذ ألف عام . ويوجد مصحف مكتوب به « بالملكة الوطنية بتروس » .
 واللوحة بقلم محمد الترابيع



دكتور فته شيخ نوري ، الخط الكوفي هو القوس



محمد الشمراني ، « الملك القدوس - السلام » ، سبائك ١٩٧١ ، تصوير صبي التناوبي



محمد الشرفي . «أفئدة السموات» . سبائك ١٩٧٤ . تصوير مجي الشاربي



وجه نعله . لحن شرقي . من معرض الفنان اللبناني . أبريل ١٩٦٧

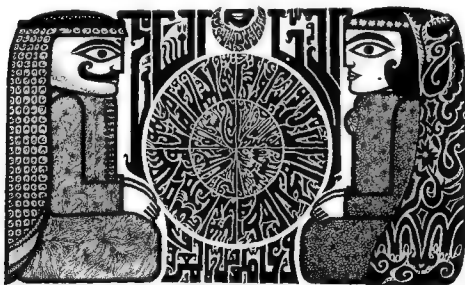


لوحة جسد للنساء. حسان عبد الله مركبة من الأسفلنج الصناعي وهي تعبر عن
كلية (الزنى) ، ١٩٧٠ .



من أصل الفنان السعودي «برهان كر كوتلي»
من أصله في فن «المزايك الملون» سول موضوع الأفراس الشعبية ، وتتضمن كتابات
لكلمات من الأغاني الشعبية وأغاني العرس من أصل «برهان كر كوتلي»

برهان كر كوتلي ، من إبداع التراث الشعبي



الدكتور قتيبة الشيخ نوري

ينطلق الدكتور قتيبة الشيخ نوري من الحرف بمعناه اللغوي بدلالته كأحد مفردات اللغة إلى الحرف بمعنى نهاية الشيء أو حافته ، وفي أحد مراحل الفنية اختار الشكل الدائري لينسج منه لوحاته في شكل أقواس تتداخل وتتعاقد لتفصل بين المساحات اللونية ، باعتبار أن الدائرة هي حافة الكرة أو حرفها ، ويعلم أن الخط الصحيح الكوني هو القوس ابتداء من القوس المحدد لحافة الكرة الأرضية وانتهاء بمسار الضوء في الفضاء الكوني . . وهو يرى أن الخط المنحني أكثر قدرة على التعبير عن الحركة والديناميكية في اللوحة عن غيره من الخطوط .

جميل حمودي

من أبرز الفنانين العراقيين في مجال استلهم حروف اللغة العربية . وهو أول فنان عراقي استخدم هذا العنصر التشكيلي في لوحاته ، واشتهر من خلال نشاطه في فن التصوير الزيتي والنحت . . أصدر في بغداد عام ١٩٤٥ مجلة «الفكر الحديث» ثم مجموعة من النشرات الفنية باسم استوديسو ، وبدأ فيه بالاتجاه السريالي ، لكنه في باريس تحول إلى التجريد المستلهم من التراث الإسلامي حيث عكف على دراسة المخطوطات العربية في مكتبات باريس . . وهناك أسس داراً للنشر باسم «عشتار» وأصدر مجلة بهذا الاسم . .

يستخدم جميل حمودي الحروف اللغوية والكلمات في لوحاته ويوظفها بوعي كامل بكل دلالاتها وامكانياتها الباطنة والظاهرة ، ويعتبرها قادرة على تحقيق الشكل وإبراز المعنى وحمل المضمون . وتبدو لوحاته وكأنها مكعبات مترابكة متتالية . . وكثيراً ما يتعدى قراءة الحروف والكلمات فيبقى منها شكلاً تجريدياً وإحاطتها العربي . وقد ساهم الفنان في تأسيس جماعة «البعد الواحد» وشارك في معارضها .

ومن سوريا

برهان كركوتلي

لا يمثل الاتجاه إلى حروف اللغة في فنون التصوير والرسم حركة منظمة أو شاملة في سوريا كما هو الحال في العراق ، ولكن حروف اللغة العربية تظهر من حين لآخر في أعمال بعض الفنانين السوريين . ويحمل الدكتور عفيف بهنس الناقد ومؤرخ الفن لواء الدعوة إلى استلهم الفنون الإسلامية .

ويعتبر الفنان برهان كركوتلي أكثر الفنانين السوريين استخداماً لحروف اللغة العربية في لوحاته التي ينفذها بأساليب فن الحفر (الجرافيك) . درس هذا الفنان في القاهرة ثم سافر إلى المغرب ، ومنها إلى ألمانيا حيث استقر فترة في مدينة «مانهايم» ثم انتقل إلى فرانكفورت حيث يعيش الآن كفنان عتف . . وفي معظم لوحاته يستخدم الكلمات العربية التي تحكي قصة أو تشير إلى دلالات مستمدة من التراث . . وله لوحة رسم عناصرها أو أشخاصاً بأسلوب يذكّرنا بلوحات أبو زيد الهلالي وأدم وحوا في الفن الشعبي العربي ، وتتضمن لوحاته الأخرى حوارات شعبية وحكم وأمثال وشعارات سياسية أيضاً ، وقد حاول أن يصيغ قصة حبه وزواجه بهذا الأسلوب .

ومن لبنان :

وجيه نحلة

يعتبر الفنان ووجيه نحلة أشهر الفنانين اللبنانيين الذين استلهموا الحروف العربية في لوحاتهم ، وقد تميز بأسلوبه الخاص في تناول العناصر الحروفية إذ يحولها إلى وحدات تجريدية خالصة ويستخدم أحياناً أجزاء من الحروف العربية وأحياناً أخرى كلمات ناقصة . . ويقدم في النهاية شكلاً تجريبياً يستطيع أن يتدقّه ويستمتع به كل من يشاهد لوحاته حتى لو كان لا يقرأ اللغة العربية .

وطريقة تشكيله للوحاته تعتمد على المعائن البارزة القوية الألوان التي تتخذ عادة مظهرًا زخرفيًا مبهجاً مع الاحتفاظ بالقيم التصويرية في العمل الفني .

ومن مصر :

محمد إبراهيم (١٩٠٩ - ١٩٧٠)

يمثل الفنان محمد إبراهيم الجانب التقليدي في فن الخط العربي ، فهو يرسم لوحات خطية على الأسس المتوارثة . . وقد كان رئيساً لمدرسة تحسين الخطوط بالاسكندرية ، ويلاحظ أنه كان أكثر الخطاطين التقليديين المحافظين قرباً واندماجاً بمجتمع الفنانين التشكيليين .

لقد طبق محمد إبراهيم دراساته المتعمقة للجوانب العربية في فن الخط العربي ، وأقام معرضاً كبيراً يوضح تطور فن الكتابة

العربية خلال ألف عام أقيم بالاسكندرية عام ١٩٦٦ .

وترجع أهمية أعمال محمد إبراهيم إلى أثرها في عدد كبير من الفنانين التشكيليين الذين درسوا أصول الخط العربي على يديه .

حامد عبد الله (ولد عام ١٩١٧)

يعتبر الفنان حامد عبد الله من الرواد الأوائل للحركة الحروفية العربية . ويبدأ تاريخه الفني في الثلاثينات بالأسلوب التأثري حيث كان يسجل الريف المصري في لوحاته ، ثم تحول في الأربعينات إلى الاهتمام بإعطاء الاحساس بالضوء الساطع المبهر في صعيد مصر ، ثم اتجه للأسلوب الفطري في الرسم والتلوين ليبر من خلال هذا الأسلوب عن سذاجة وفطرية النماذج التي يرسمها .

لكنه في عام ١٩٥٥ هاجر من مصر إلى الدنمارك ، وهناك ظهر اتجاهه التصويري الذي يستخدم حروف اللغة العربية وكلماتها ، وكان يطلق على لوحات تلك المرحلة اسم «علاسم» ، وكلت حروف اللغة في لوحاته عاملاً على جذب انتباه المشاهد الأوربي لمحارسته وذلك بسبب ما قدمته من مذاق عربي متميز لم يألوه الغربيون . وانتقل حامد عبد الله ليستقر في باريس عام ١٩٦٧ ، وهناك تباورت في أعماله قضية تحقيق الجانب التعبيري بأشكال شخصية تسير في أوضاعها وحركاتها نفس مسار وأوضاع حروف الكلمة العربية التي يرسمها . أنه يبحث في استطلاق الكلمات عن طريق أشكالها وجرسها ، وهدفه هو كتابة حروف عربية يقرؤها من لا يعرف العربية .

ويستشهد الفنان حامد عبد الله بالآية القرآنية التي نصها : «قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، إله الناس ، من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس» .

انه يضع هذه الآية على قمة البلاغة التعبيرية ، إذ يتحقق فيها تقاطع المعنى مع النغم والصوت وتعارض الحروف ، إلى الحد الذي يحقق قمة تكامل الشكل الجمالي .

الدكتور يوسف سيده (ولد عام ١٩٢٢)

يسلك الفنان يوسف سيده طريقاً مشابهاً لطريق زميله الفنان حامد عبد الله في إعطاء دلالة تعبيرية للكلمات ، وفي استخدام

الجسم الانساني في لوحاته الحروفية . . ولكنه يختلف عنه في تجنبه التلاعب بشكل الحروف وتحويلها إلى شكل مشخص ، إن الحرف والمشكل يتداخلان عنده ، في شفاقة مرة ولامتزاج مرة أخرى . . وهو يحرص على إعطاء نسج اللوحة مذاقاً شعبياً مصرياً عند استلهامه خطوط والوان فن صناعة الحياجم الشعبية .

وله مجموعة من اللوحات رسمها بمناسبة العام الدولي للمرأة ١٩٧٥ حرص فيها على تحقيق الأثر النفسي للفظ متداخلاً مع أجسام النساء المعبرة عن النسبية .

وهو يقول : «لقد شعرت بأنني يجب أن أعكس ديناميكية القرن العشرين إلى جانب التقاليد المصرية . . لذلك حاولت عن طريق الخط العربي تحقيق ذلك ، لأن الكلمة العربية لها شكل تجريدي ، ولها مضمون يتفاعل مع تقاليد كرمي وكصري» .

أحمد فؤاد سليم (ولد عام ١٩٣٦)

يمارس الفنان أحمد فؤاد سليم نوعين من الخطوط ، أحدهما وظيفي عندما يكتب عنوانين للمعارض أو عناوين الدعوات وعندما يوقع باسمه ، وثالثها تجريدي عندما يرسم لوحاته الزينية .

وفي حروفه الوظيفية نراه يعتمد إعطاء الاحساس بسرعة حركة الفرشاة على الورق دون التأني أو العناية ، كما يلجأ إلى التلاعب بالملاقة بين الأبيض والأسود ، مع استخدام الأهلة والأقواس التي تقتلع من الحروف ما يسمح بتحقيق ارتفاعات دائرية ، دون أن يفقد الحرف العربي دلالته المقروءة . . وفي هذا النوع من الكتابة عند «سليم» نلنس اتجاهاً زخرفياً رغم الفكر التجريدي الكامن خلف العمل .

ولكنه في لوحاته الزينية لا يلتزم بحروف مقروءة ، فتتحول الكتابات العربية عنده إلى ما يشبه الديدان أو الحبال الملقودة أو الشرايات المعلقة في الهواء ، ويخيل للمشاهد أحياناً أن الفنان يرسم حيوانات أمسية تتحرك وتسمى ، مما يحقق الاحساس بالديناميكية في العمل .

منها يتضمن جانباً صوفياً ومحاولة للتعبير بحركة الحروف عن معنى الاسم . . كما في لوحة «خالق» حيث توحى الحروف بالوحدانية ، وبخروج النور من الكلمة ، باختراق الاسم للكلمة الحاضرة في حركة توحى بالاندفاع والسمو الى أعلى تماماً كاللذن أو أبراج الكنائس أو المسلات الفرعونية القديمة .

لكن العمل الفني الحروفي الضخم الذي أقيم لهذا الفنان هو «هرم أكتوبر» أو النصب التذكري لشهداء حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ، وهو مقام على أطراف القاهرة بمدينة نصر ، على مساحة تبلغ عشرة آلاف متر مربع ويرتفع ٣٠ر٢٤ متراً على هيئة هرم مكون من أربع أرواح خرسانية ضخمة مفرغة من الداخل وتلتقي على ارتفاع ١٣ متراً . .

حامد ندا (ولد عام ١٩٢٤)

يستخدم الفنان حامد ندا أحرف اللغة العربية في بعض الأحيان ليحقق من خلالها إيقاعاً شكلياً يستكمل به إيقاع العناصر الأخرى التشخيصية التي يرسمها في لوحاته . . وإن كانت الأشكال الانسانية عنده تقترب في خطوطها وحركاتها وطريقة توزيعها من خطوط وحركات الرسوم الصخرية عند الإنسان الأول الذي عاش في الصحراء الأفريقية الكبرى وبين مرات هضبة تاسيلي . . رغم هذا فإن أسلوبه في كتابة الخطوط العربية مستمد من الكتابات الشعبية على واجهات البيوت المصرية والتي تستخدم في زخرفة هذه الواجهات لتسجيل مناسبة من المناسبات السعيدة مثل الحج والعودة من الجزيرة العربية أو الزواج أو ختان الأطفال .

هذه الحروف العربية التي تكون جمل أو أجزاء منها تبدو في صورة تلقائية وعفوية دون أي التزام بقواعد الخط العربي الكلاسيكية . . إنها تقترب من كتابات الأطفال ، ولكنها تدخل ضمن التكوين العام للوحة التي تتميز بهارمونية لونية وتوازن في الخطوط والتكوين يجعلها جزءاً لا يتجزأ من نسج اللوحة (انظر فكر وفن ٣١) .

خميس شحاته (ولد عام ١٩١٨)

يرتكر لعلمان الفنان خميس شحاته على إحياء التراث الإسلامي التقليدي وهو ما يطلق عليه «التجديد على الطريقة التقليدية» . .

ولعل أهم القضايا التي تشغل هذا الفنان هي قضية إرراز الصراع بين الألوان ، وهو يستخدم الحرف العربي ومشتقاته في تأكيد الديناميكية والحركة الناتجة عن هذا الصراع .

ويساهم سليم بأسلوبه التجريدي في تكثيف إحدى مطليات الخط العربي ، بتحويله هذا الخط من أداة للتعبير اللفظي الى أداة للتعبير التشكيلي ، مضيئاً اليها بعداً إبداعياً وفلسفياً في معظم الأحيان . وتحول الأرابيسكية النقشية الزخرفية للخط العربي التقليدي الى مفهوم عضوي ينض و يتنفس ويتلوى ويتجادل ويتسارع ، شأنه في ذلك شأن كل كائن حي ، وذلك دون أن يفقد الشكل التصويري عروبة مظهره .

فتحي جوده (ولد عام ١٩٢٥)

ينفرد الفنان فتحي جوده باتجاهه الى توظيف قدرته الإبداعية ودراساته المتعمقة للخط العربي في توظيف هذه الأداة في الحياة اليومية . . فقد قام بعمل دراسات نظرية عن الخط العربي وعلاته بنص التصوير الحديث ثم بعد ذلك أجرى عدة محاولات لاعطاء الحروف العربية شكلاً جديداً يتناسب ومطالب الخطبة الحديثة . .

لهذا نجده يوظف القواعد العامة الطباعية التي تحدد ارتفاعاً وموحداً لجميع الحروف لا تتعداه وتفترض عدم المبالغة في مساحة قاعدة الحرف على أن يتخذ كل حرف شكلاً ثابتاً مهما كان مكانه في الكلمة المكتوبة ، ثم الالتزام بشكل موحد للامتدادات بين الحروف مع إمكانية تحريكها مستقلة عن بعضها ومصلة ببعضها في وقت واحد . .

كما أن له إلتجافاً تطبيقياً يدور حول استخدام هذه الحروف في أدوات الحلى والزينة النسائية المصنوعة من المعادن والمينا .

سامي رافع (ولد عام ١٩٣١)

تخصص الفنان سامي رافع في فنون الزخرفة والديكور ، لهذا اتجه في لوحاته الحروفية اتجاهها زخرفياً ، وإن كانت بعض لوحاته الزينية تتضمن القيم التشكيلية اللونية وتهتم بالقيمة التعبيرية أيضاً ، ومنذ بداية عام ١٩٧٦ يرسم لوحات متشابهة للمساحة - طولها متر وعرضها متر - يسجل عليها أسماء الله الحسنى . . ورغم أن هذه المجموعة لم تكتمل بعد إلا أن ما أنجز

فالمعمل الفني عند خميس شحاته هو عمل تعليمي وتثقيفي قبل أن يكون إنتاجاً جمالياً خالصاً .

محمد أباطشه (ولد عام ١٩٤٤)

ولعل الفنان الشاب محمد أباطشه هو أنجح الفنانين الحروفيين الذين خاضوا ميدان الكتابة بالحروف العربية ، فاستطاع أن يطورها من التاحيتين الشكلية والاستخدامية . . ولا أكون مبالغاً إذا اعتبرت أن الإضافة التي يحققها محمد أباطشه تمثل حلقة جديدة في سلسلة التطورات الخلاقة التي مر بها فن الخط العربي خلال مسيرته الإبداعية طوال العصور الإسلامية ولم تتوقف إلا منذ ثلاثة قرون .

لقد بدأ أباطشه منذ عام ١٩٦٨ بعد أن درس فنون الديكور للمسرحي وعمل مشرفاً على مركز الفنون التشكيلية بجامعة الأزهر الدينية الإسلامية . . ولهذا كان يتحرك في كتاباته الخطية على أرضية من الفهم والدراسة لأصول الخط العربي . . وكتاباته ذوات قيمة نغمية وعملية ، فقد صاغ بطريقته العديد من بطاقات الدعوة إلى الاحتفالات الهامة ، وبعض الاعلانات الفنية . . وتتمثل التشكيلات الجمالية التي قدمها إبداعاً معاصراً يستند على التراث ، ويعيد إلى الوجود تلك العلاقة الوثيقة القديمة بين الفن والحياة اليومية .

Ingeborg Bachmann, Anrufung des Großen Bären

الى أشجار الصنوبر في النهاية ،
أشمشمه ، أمتحن طعمه في فمي
ثم أطبق بالمخالب

خافوا أو لا تخافوا !
عدوا في الكيس الرنان واضلوا
للرجل الأعمى كلمة طيبة ،
حتى يمسك بالذب على جانب الطريق .
واحسنوا تنبيل الحرقف .

قد يحدث أن ينطلق هذا الذب
من قيده ولا يعود يهدد
ويطارد كل السدادات التي تساهط
من أشجار الصنوبر ،
أشجار الصنوبر المنظمة للمجثة
التي هوت من الفردوس .
(ترجمة عبدالغفار مكاي)

ويعتق فكرة تتركز حول ارتباط الحضارات التي تابعت على أرض مصر بالبيئة المحيطة بها ، ولهذا كان الفن في هذا المكان يندس تحقيق التشكل والتوافق بين عناصر العمل الفني من ناحية ومميزات البيئة المحيطة به من ناحية أخرى .

لهذا اتجه خميس شحاته الى إنتاج أعمال إسلامية الطابع ، قام بتنفيذها بخامات البيئة التي كانت تستخدم في العصور الإسلامية القديمة ، وربما بنفس أشكالها . إنه ينفذ أعماله على الزجاج والخزف والقماش وما أشبه ذلك ، وهده هو وضع رؤيته الجديدة في نفس الأطار الاستعمالي القديم .

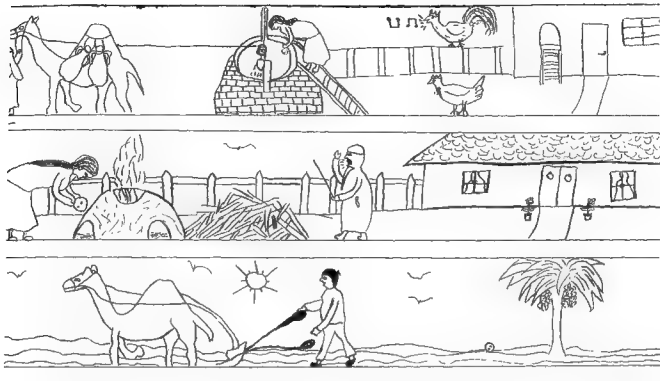
أما اللوحة التي تتضمن الخط العربي في مفهومه ، فهي أقرب الى الأحيية أو للفن الذي يثير نشاطاً ذهنياً ويشهد الذكاء أكثر مما هو عمل زخرفي تزييني . . وأبرز مثال على ذلك هو لوحته المرسومة بالألوان المائية على الورق التي يسميها «لفز عربي» ، يقول :

وطائر في قلبه يلوح للناس عجب . . منقاره في بطنه والعين منه في الذنب .
وحل الشطر الأول من هذا البيت هو أن كلمة «يجع» عندما تقلب تصبح «عجب» ، أما الشطر الثاني فهو يصف الطائر عندما يدفع رأسه الى الوراء ويستند منقاره على بطنه . (أنظر الصورة)

إنجبورج باخمان ، نداء الدب الأكبر

أيها الدب الأكبر ، تعال ، أيها الليل الأشعث ،
أيها الحيوان للتدثر بفراء بفراء السحب ، ياذا العيون القديمة ،
عيون النجوم ،
خلال الدغل تنفذ مبرقة
كذلك للزودتان بالمخالب ،
غالب النجوم ،
يقظون نحن ونرعى القطمان ،
لكننا مغلولون إليك ، ونسى الظن
بجنيك المتعبين
وبالأنياب الحادة نصف العارية ،
يا أيها الدب المعجوز .

عالمكم : سداة .
أنتم : القشور فيه .
أنا أدفعه ، أدحرجه ،
من أشجار الصنوبر في البداية



Maher

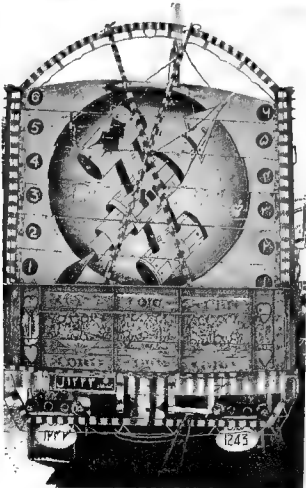
أعمال من جميع أنحاء العالم في قرية بستانلوي (تروجن ، سويسرا) يقصون قصة «زرار» . والرسم الأعلى من الطفل ماهر لقصة «الزرار» .
 طبع هذا الكتاب بعنوان «الزرار» عام ١٩٧٩ ، دار نشر آتلتيس ، زيورخ / غرايبورج

نماذج على نسج من الأوزبكستان





عن تزيين هربات النقل في الأمازيغ
عن كتاب : جان شارلس بلانك ، فن تزيين هربات النقل في الأمازيغ . دار نشر
ديتر فريشه ، فرانكفورت ١٩٧٦



حكايات البارون منشهاوزن

مقدمة :

التالية تنقل سلسلة من النوادر الأولى من طبعة منشهاوزن الشهيرة :

«رحلات البارون فون منشهاوزن العجيبة في البر والبحر ، وحملاته الحربية ومغامراته المرحية. كما اعتاد روايتها وهو يجاذب الشراب في حضرة الأصدقاء .»
طبعة ثانية مريدة ، لندن ١٧٨٨ ، هامبورج ١٩٦٦ ص ١١-١٣ ، ص ١٥-١٩ ، ص ٢٠-٢١ ، ص ٢٤-٢٧ .

Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzuge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt, zweite vermehrte Ausgabe, London 1788. Herausgegeben v. E. Wackermann, Hamburg 1966 S. 11-13, S. 15-19, S. 20-21, S. 24-27.

حكايات البارون فون منشهاوزن

حدث البارون فقال :

غادرت بيتي مرتحلاً الى روسيا إبان الشتاء ، ذلك أني قدرت بحق أن الجليد والثلوج لا بد أن تصلح الطرق التي تخترق الأصقاع الشمالية في ألمانيا وبولندة وكريندة وفنلندة وهي الطرق التي يصعبها للمسافرون أجمعون بأنها تكاد تكون أربداً من الطرق للمؤدية الى هيكل الفضيلة . وكان سفري على ظهر جواد ، وهو أوفر أنواع السفر راحة وأقلها عناءاً ، طالما كن الحصان وراكبه بخير . فالسفر على ظهر الجواد يفيقك من الاشتباك مع موظف بريد ألماني مهذب ، كما يكفيك مؤونة سائق عربة البريد الذي يجرك الى كل حانة . وقد كنت في سفري هذا أرندي ثياباً خفيفة ، كنت كلما تقدمت الى الشمال الشرقي تشعرنني خطري رأبي وسوء منيته ، وقد تابعت الركب حتى جن الليل ، وانسدل الظلام ؛ فلا قرية هناك

صناعة «النفج» (أو «الفسر» كما تعرف بالعامية المصرية) هي فن اختلاق الأكاذيب والغرائب والادعاء باتيان المعجائب . والنفج درجات ، منه الوضع الرفيع ، ومنه الكاذب وغير الكاذب ، أي منه الذي ينبع من خيال راق ويحمل دلالة ما . فقد عرف البارون فون منشهاوزن (١٧٢٠-١٧٩٧) بأنه إنسان يجب الحقيقة ، رغم أن اسمه يحمل عنوان أشهر مجموعة ألمانية شعبية من الحكايات والنوادر الخيالية ، فقد كن مغرماً برواية النوادر والغرائب لأصدقائه في الأمسيات ، ولكنه لم يحترف «الفسر» ، وكان يكره الأكاذيب المبذلة ، والمباهات الصيانية ، ويسمى عن طريق المبالغة السخرة والخيال الذكي الى فضح الكذب الغرور والاختيال . وهو بشكل ما أشبه بشخصية «جحا» من حيث ما نسب اليه من النوادر والحكايات التي وضعها الآخرون . والمجدير بالذكر أن منشهاوزن لم يخط نوادره يده ، بل إنه غضب غضباً شديداً حين وصل الى سمعه أن البعض ينشر «أكاذيبه المضحكة» باسمه . وبالرغم من ذلك فقد تابع الكثيرون هذا التقليد ، فأضافوا نوادرهم الى نوادره ، وأنشأوا على منواله . على أن حكايات منشهاوزن ذاتها لم تكن جميعاً من اختلاعه ، وإنما تضم جزءاً أساسياً من التراث الشعبي في هذا المجال . - وتقرأ حكايات منشهاوزن في المدارس ، وتعتبر من المواد الأساسية في كتب اللغاة للدرسية .

والكثير من حكايات منشهاوزن تدور حول الصيد والحرب ، وترتكز على خبرات صاحبها وتجاربها المكتسبة خلال عشر سنوات من الخدمة العسكرية في بلدان مختلفة ، وكان في نهاية هذه الفترة من قواد الخيالة في الجيش الروسي . على أن حكايات منشهاوزن تصدر في النهاية عن حيوية وخيال متفجر يبحث عن التعبير ، ويستمدد الرواية والاستماع . والصفحات

تحمس وجودها أو تراها عينك ، فالأرض بأسرها يغمرها الثلج ، والخروج ما أنا فيه عزيز .

وأهتكني الركوب ، فترجلت آخر الأمر ، وربطت جوادتي بشيء يشبه اللوند مدبب بارز من الثلج ، ووضعت غدارتي تحت ذراعي لأطمئن ، ثم استلقيت فوق الثلج غير بعيد . واستمرقت في نوم بلغ من منادته أنني لم أستيقظ منه إلا في وضوح النهار . لكنه ما كان أشد دهشتي عندما وجدتني وسط قرية فوق مقبرتها راقداً بين القبور ! وتلفت أبحت عن جوادتي فلم أجد له لأول وهلة أثراً ، حتى سمعت صهيله فوق رأسي في مكان ما ، فرفضت بصري ، فتبينت مقيداً بدوارة الريح فوق برج الكنيسة ، معلقاً في الهواء ، فأدركت ما هناك ، وحزرت ما حدث : فقد لبث الثلج يتهاطل في أثناء الليل فوق القرية حتى احتواها ، ثم تبدل الجو دفعة واحدة ، فجمعت - والثلج يذوب - أصبغت معه في نومي رويداً رويداً . فما حسبه في الظلمة ساق شجيرة بارزا من الثلج فربطت به جوادتي قد كان الصليب أو الديك الذي يعين اتجاه الريح فوق برج الكنيسة .

ولم أطل التفكير ، بل تناولت إحدى غداراتي وأطلقتها على زمام الجواد ، فاسترجعته على هذا النحو وتابعت المسير . كان كل شيء إلى ذلك الحين يجري مجرى حسناً حتى بلغت روسيا ، ولم يكن مألوفاً فيها أن يجب الإنسان نواحيها في الشتاء على ظهور الجياد ، ولكن من مبدئي دائماً أن أخذ بعادات البلاد التي أجوبها ، لذا اتخذت هناك زحافة يجرها حصان واحد ، وأطلقت بها نحو سنت بطرسبرج .

ولست أعلم على التحقيق أكان في إرسيلده أم كان في إنجرمنلده ما وقع لي بعد ذلك . لكن الذي أذكره جيداً أنني كنت وسط غلبة غيغفة حين أصبرت ذليلاً مرعباً يعدو ورائي بأقصى سرعة الذئب المسعور في الشتاء ، ولم يلبث الذئب أن أدركني فتعذر منه المهرب بأية حال . بيد أنني انطرحرت بفرزيتي فوق أرض الزحافة وتركت جوادتي ينصرف وحده عنا نحن الاثنين . وقد حدث على الأثر ما لم استبعد حدوثه ،

وما لم أكن مع ذلك أروجه أو أتوقعه ، فان الذئب لم يعرني أي التفت ، ولم يعن بشخصي الضعيف أقل عناية ، بل تضطاني بقفزة واحدة وانقض على الجواد محققاً . وهرب ألبه الحيوان للمسكين واتهمها دفعة واحدة ، والجواد في ذلك يتسلقه مس من الرعب والألم ، فيضاعف سرعته . وإذا كنت قد خرجت بهذا سائلاً لا يلتفت إلي أحد ، فقد شرعت أرفع

رأسي خلسة ، وما كان أشد ذعري حين استبشت الذئب وقد أوغل في الحصان أكلاً ونهشاً حتى كاد يأتي عليه . وبينما هو يمين في جوف الحصان اغتصت هذه القرصة وأنبثت على جلد الذئب بالسوط فدعر لهذه اللعاجة التي لم تكن في حسبانها وهو يتناول وجبته ، وفزع فزعاً شديداً ، فذهب يعدو بكل قواه ، وسقطت جثة الجواد في تلك الأثناء على الأرض . فرأيت الذئب مكافئه في السرج ، ولكن هذا دليلاً على أن أمن في ضربه ، وأن يمين في ركضه ، حتى بلغت سنت بطرسبرج سالين صحيحين ، ولم يكن هذا في حساب أي منا ، ولا ما يصدقته النظارة الذين دهشوا لمشهدنا أيما دهشة (. . .) .

وقد وقعت لنا هناك حوادث مسلية أضرب عنها الآن صفحاً . لأنني أرى أن أقص عليكم بعض وقائع صيدي المختلفة ، فلملها أجدر من تلك بالانفاس وأوفر تسلياً . ومن اليسير أن تتصوروا أيها السادة أنني لم أتوان عن أن أسلك نفسي مع أولئك الشجعان الذين يعرفون قيمة الغلبة ، ويقدرنون مناطقها الطلفة المشرامية .

فأنني وأنا أطل ذلك صباح من حجرة نومي رأيت بركة كبيرة تقع غير بعيد سرباً عظيماً من البط البري ، فتناولت بندقتي من موضعي في أسرع من لمح البصر ، وبعطت السلم قفواً لا أعرف لي رأساً من رجل من فرط الاندفاع ، فارتطم وجهي بالباب لقلة انتباهي ، فوريت (اشتعلت) عيني ، وتطأرت منها الشرر ، لكن هذا لم يصرفني عما كنت بسبيله فلم أبطل لحظة بل تبيأت لأطلاق النار . غير أنني حين صوبت بندقتي تبينت في حرج شديد أن الزند طار عن موضعه في أثناء الصدمة الشديدة التي تلقتني ، فما العمل الآن ، إن الوقت ثمين لا ينبغي إهداره بأية حال وفيما خطر ببالي لحسن الحظ ما أصاب عيني في أثناء الاصطدام ، فاجذبت الزناد وسددت البندقية نحو الطير البري ، وضربت إحدى عيني بجمع يدي ، فتطأرت منها لهذه الضربة اللينة شرر كاف كما تطأرت من قبل ، وخرج الطلق فأصاب من الطير خمسة أزواج من البط ، وأربعة من أبي الحنا وزوجاً من الدجاج للمائي . وحضور الذئب هو روح البطولة والرجولة ، فإذا كان له فضل في نجاة الكثيرين من الجنود والبحارة فله كذلك فضل ما يصيب الصياد من حظ حسن .

فانه في ذات مرة كنت بضع عشرات من البط البري تسبح في بحيرة من بحيرات الريف وقمت عليها في إحدى غدواتي



Lügen-Chronik

oder

wunderbare

Reisen zu Wasser und zu Lande,
und lustige Abenteuer

des

Frelherrn v. Münchhausen,

wie er dieselben bei der Flasche im Stiel seiner Freunde
selbst zu erzählen pflegt.

Vollständig

in vier Abtheilungen.

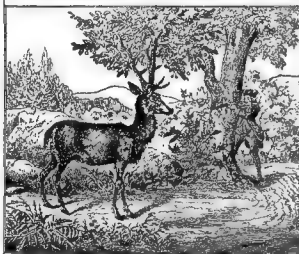
Erste und zweite Abtheilung.

Stuttgart:

J. Scheible's Buchhandlung.

1839.

سجل أكاذيب منشهورن . صفحة العنوان
البارون منشهورن بنارس أماعيه . ونشر اللوح الترحيبية على التلال المسارفت المترجة على صحفات هذا العدد . وعده اللوح مأخوذة عن الطمة الأولى للكتاب التي تعود إلى
عام ١٨٣٩



يقف ملاحظاً لشجرة ، فأخرجت الرصاصة من أنبوبة البندقية في الحال ، ودست في مكانها مشجباً ثم أطلقت البندقية ، فجات الإصابة فية بحكمة إلى حد أنها سمعت ذيل الثعلب في الشجرة ! ومشت إليه رابط الجأش ، وتناولت السكين ، وضربت وجهه ضربتين متقاطعتين ، ثم تناولت سوطي وجعلت ألعبه به ، وكلما ألعبته بالسوط خرج عن فروته الجلية ، حتى خلفها وراءه مشهداً عجيباً يسر الناظرين - (. . .)

وكثيراً ما تُصلح المصادقة ويصلح الحظ أخطاء ما ، فإني أبصرت ذات مرة خنوصاً برياً *Frischling* وخنزيرة يسيران في قلب الغابة : الخنزيرة وراء الخنوص ، فأطلقت النار فأخطأتهما الرصاصة ، لكني رأيت الخنوص يمين في الحرب ، على حين وقفت الخنزيرة مكانها لا تتحرك كأنما سمعت فيه ، فلما تفقدت الأمر عن كتب تبين لي أنها خنزيرة ضريرة تمسك في خرطومها بذيل الخنوص ليقودها منه شأن الابن البار ، وإذا كان الطلق قد نفذ بين الاثنين فقد بث (قطع) الطلق المقسود ، وترك طرفه للخنزيرة المعجوز ، فلما كف دليلها عن قودها كفت هي عن المسير ، ووقفت تلوكه ، عندئذ تناولت الطرف للمتخلف من ذيل الخنوص في فم الأم ، وقدت هذه الحيوانة الماجرة الى بيتي دون عناء .

لا شك أيها السادة أنكم سمعتم بالقديس هوبرتوس راعي الصيادين وحراس الغابة : كما سمعتم بالأيمل الفخم *Hirsch* الذي صادفه القديس في الغابة يحمل الصليب المقدس بين قرونه ، فني ذات مرة وقد نفذ رصاصي كله ، ظهر لي على حين غفلة أيمل هو أقنع أيمل في العالم بأسره ، فتألمني ، وحدث في عيني كمن يتحدثني ، أو يعلم بفرغ جميعتي . في هذه اللحظة حشوت بندقيتي باروداً وحفنة من نوى الكرز جردته من ثمره ولحمة على عجل ، ثم أطلقت الحشوة كلها على جبين الأيل بين القرون ، فترنح من الطلق وسقط على الأرض ؛ لكنه عاد فنهض ، وانطلق . وبعد ستة أو ستين وأتاني في نفس الغابة أصيد ، رأيت - وبيا عجب ما رأيت - رأيت أيلاً فخمأ يحمل بين قرونه شجرة كرز نامية كاملة يربو طولها على عشرة أقدام ! ! فخطرت ببالي منامرتي السابقة ، وتأملت الأيل كما أنامل شيئاً لمُلكه عن استحقاق ، وأرديته قتيلاً بطلق واحد ، وفرت منه بالشواء والشراب ، فقد كانت شجرته ملأى ، وكان طعم كرزها عما لم أتذوق أئذ منه في حياتي هذا ! (. . .) وجوده جيادي وكلاي وبناذي أمر عرفت به دائماً ، واشتهرت

الصيد . وكان البطل متفرقاً في البحيرة ، متبادعاً بعضه عن بعض ، حتى لا أمل لي في أن أصيب منه أكثر من بطة واحدة بالطلق الواحد ، ولسو حظي أنه لم يكن بالبندقية سوى طلقة أخيرة ، وغاية التمني أن أصيب البطل جميعاً لأقري منه صحة لي ومعارف كنت أنتظرهم بعد قليل . (قرى الصيف أي أكرمه) .

وتذكرت قطة من لحم الخنزير كانت ما تزال في جعبة صيدي متخلفة عن زادي ، فشتبها في مقعد كلب طويل بعض الشيء ، ولغفت المقود حولها ، وزدت فيه إلى أربعة أمثاله ، ثم تواريت في دغل البوص المنتشر على الضفة ، وطوحت بالجبل وفي طرفه قطعة الشعن ، وبيا لسروري حين رأيت أقرب بطة تهرع إليها سائحة ، وتبتلها ، ثم تأتي بقية البطل في أثرها فتجد الشحمة الملساء قد خرجت عن دبرها لم تبض ، فتلقفتها البطة التالية بجلبها لتخرجها كما أخرجتها الأولى ، وهلم جراً ! وقصاري القول إن قطعة الشعن طافت بطون البطل جميعاً وخرجت بجلبها لم تبصر ، وقد انتظمتها الجبل كما ينتظم العقد حبات اللؤلؤ ، وجذبتنا أنا إلى البر مثلاً ، ولغفت الجبل مرات حول كنتي وجسمي ، ثم سرت في طريقي إلى بيتي !

وكانت الشقة ما تزال بعيدة إلى البيت ، وكان عيه هذا الجمل من البطل باهظاً مرهقاً فأسفت أو كدت أسف على أي أصعدت هذا البطل الكثير ، وبنته حدث حادث أوقعني في شيء غير قليل من الارتباك ، فان البطل بعد أن أفاق من غشيته أخذ يصفق بأجنحته تصفيقاً قوياً ، ثم جعل يرتفع بي في الجو . والرأي السديد يكلف كثيراً في بعض الحالات ، ولكني عرفت كيف أفيد من هذا الطرف ، فشرعت أحرك دفتي سترتي كما يرفرف الجناح ، وأوجههما صوب البيت ، فلما صرت فوق منزلي وأصبح لزاماً علي أن أغط بسلام ، جعلت ألوي عنق البطل واحدة بعد الأخرى ، وأبسط بذلك رويداً رويداً ، مخترقاً مدخنة البيت حتى بلغت فرن المطبخ ، وهو لم يوقد لحسن الحظ بعد ، فكد صواب الطاهي يطير من فرط الدهشة ! ! وهكذا يجب أن يعرف المرء كيف يكون في عون نفسه .

وظهر لي ذات مرة في غابة رائعة من غابات روسيا ثعلب أسود عجيب غاية العجب ، فلو تميت فروته الثمينة برصاص بندقيتي أو رشا لأسفت على هذا أشد الأسف ، وكان الثعلب

بأنى أعالجهأ جميعاً على نحو خاص ، فهالك كلبان من كلابي امتازا في خدمتي بما يجعل من حقهما علي أن لا أنساها ، وأن أذكرهما خصيصاً بهذه المناسبة ، فلما أحدهما فكان من صيادي الدجاج البري ، لا يكل ولا يمل ولا تغفل له عين ، ولا يؤخذ على غرة ، حتى حسدني عليه كل من رآه ، وقد كان في خدمتي دائماً أتضع به بالليل والنهار ، فإذا أقبل الليل علفت بذنبه مصباحاً وانطلقت به على هذا النحو كما أطلق به في وضح النهار أو أحسن .

وحدث بعد زواجي أن أبدت زوجتي رغبة في الخروج الى الصيد ، فتقدمتيا راكباً مستطلاً ، فلم يلبث كلباني أن وقف حبال حلقة مؤلفة من بضعة مئات من الدجاج فوقفت أنتظر امرأتني ، وكانت تبصني مصحبة مرافقي وأحد الاتباع ، وطال بي الانتظار فلم يبد ولم أسمع ما يدل عليهم . وأخيراً ساورني القلق فارتددت ، حتى إذا كنت في منتصف الطريق تقريباً ألم بسمعي شكوة وأنين ، وبدا لي أن ما أسمعاه قريب مني ، مع أنه لم يكن على مرمى البصر شيء حي .

فترجلت عن جوادتي ووضعت أذني على الأرض أصبح بسمعي ؛ فلم أتبين فقط أن هذا الأنين كان صادراً عن الأرض ينفذ الي من تحتها ، بل تبينت فيه كذلك صوت امرأتني ومرافقي وتابعي جلياً واضحاً ، وتلفت حولي فلم ألبث أن بصرت بحفرة منجم من مناجم الفحم غير بعيد عني فأيقنت أن زوجتي المسكينة ومرافقتها قد تردوا في الحفرة جميعاً . فأرغيت اللنان لجوادتي ، وانطلقت به الى أقرب قرية أستجد بمعدنيها ، الذين تمكنوا بعد جهد جليل من إخراج المصابين الى ضوء النهار ، وانتشالهم من وهدة عمقها تسمون ذراعاً . وقد أخرجوا التابع أولاً ، ثم حصانه ، وقفوا بالرافق ثم بجواده ، وجاءت زوجتي بعد ذلك يتبعها فرسها التركي . المصحب في أمرهم أن الثلاثة وجيادهم لم يصابوا بأذى تقريباً ، اللهم إلا بعض

رضوض ، لكنهم لا ريب قد كابدوا جميعاً عوقاً لا يوصف . ولم يكن في هذه الظروف مجال للتفكير في الصيد كما لحكم توافقتوني ، وإذا كنتم في أكبر الظن قد نسيت كلبتي في أثناء روايتي لكم هذا الحادث ، فأنكم لن تلوموني على أني في تلك الأثناء لم ينظر كلبتي بيالي .

وفي صباح اليوم التالي اضطررتي ظروف الى السفر ، فلم أعد إلا بعد أسبوعين ، وما كاد يستقر بي المقام في بيتي بضعة ساعات حتى انتقدت كلبتي ؛ ولم يلتفت الى غيابه أحد في أثناء غيبيتي ، بل لعلهم جميعاً ظنوا أنه لحق بي ، وهكذا كان كل بحث عنه على غير جدوى - يد أنه خطر بيالي أخيراً أنه قد يكون بقي مع الدجاج ، ودفعني الأمل والخوف الى التوجه من فوري الى ذلك المكان ، وقد رايت عجباً ! رايت كلبتي لفرط غيظتي ما يزال واقفاً حيث تركته منذ أربعة عشر يوماً ، وناديه فوثب على الدجاج ، وأصبت منها خساً وعشرين دجاجة يطلق واحد ، لكن الحيوان للمسكين عاد إلي يكاد يزحف على بطنه من فرط ما نال الجوع والتمب منه ، وقد حملته على جوادتي لأعيده الى البيت ، وبعد أيام من العناية به عاد الى سابق زهوه ومراحه . ولم تنقض على ذلك أسابيع حتى كان يحل لي لفراً ما كنت لولاء لأستطيع حله ، فقد لبثت يومين كلبان طارداً أرنباً ، وكان كلبتي يديره إلي في كل مرة ، لكن مع ذلك لم أتمكن منه ، ولست في الحق بمن يؤمنون بالسحر ، ولم أصدق شيئاً من ذلك في حياتي قط ، فقد كنت أحفل بالكثير من المعجب والمغرب من أن تجيز ذلك ، لكن مع هذا الأرنب طلقت حواسي الحس جميعاً ، لقد دنا الأرنب مني أخيراً بحيث أستطيع قصه بينديقتي ، وسقط الأرنب . فماذا تظنون أني وجدت ؟ وجدت لأرنبي أربع أرجل تحت جسمه وأربعاً أخرى فوق ظهره فكان كلما تمت أرجله السفلى انقلب على ظهره كما يفعل السباح الماهر ، وانطلق على الأربع الآخر بأسرع ما كان فعل .

(ترجمة إبراهيم الدسوقي)

فكاهات عهد التحول

البارون منشهاوزن» Münchhausen الذي ألفه الكاتب الألماني رودولف أريك راسبه Raspe وأدار حوادته أو نوادره على شخصية واقعية عاش صاحبها في القرن الثامن عشر ، وعاد بعد خدمته في الجيش الروسي يصدع الأسماع بأخبار البطولة التي يرويها عن نفسه وخوارق الشجاعة والدهاء التي امتاز بها في وقائع الحرب والسفارة بين الملوك والأمراء ، ومنهم أمراء المشرق في الآستانة والقاهرة .

تلك الشخصية الواقعية هي شخصية كارل فردريك منشهاوزن (١٧٢٠ - ١٧٩٧) نموذج المفاخر المدعاة بين عصر السيف وعصر البندقية والمدفع ، وإحدى أعاجيبه إنه نسي النار التي يشعل بها البارود ، فأوقد زند البندقية بضربة على عينه أطارت منها الشرر فانطلق الرصاص . . . وإحدى هذه الأعاجيب أنه أراد الخروج من القلعة المحصورة فركب القذيفة التي أطلقت عليها ففادت به أدرأجهما إلى حيث أراد ، وكانت أعاجيب منشهاوزن هذا خاتمة العهد الذي راجت فيه أباطيل البطولة بعد عصر الفروسية وقبل عصر السلاح الحديث ، وراجت فيه على الجملة أخبار السياحات والرحلات بما يصدقه العقل أو لا يقبل التصديق .

(«جحا الضاحك المضحك»)

طبعة الهلال ، بدون سنة ، ص ٨٨ - ٩٠

في مؤلفه «جحا الضاحك المضحك» يكتب عباس محمود العقاد تحت عنوان [«فكاهات عهد التحول»] :

« . . . وتأتي هذه الفكاهة في أوائها حين تؤذن العهود بالتحول لتزعزع أركانها وزوال مقاومتها . فينبغي لها نايغ ملهم في فن التقند الفكلي يجسمها في «شخصية» مختزعة يجعلها هدفًا للسخرية والتسخيف أو يعمد إلى شخصية خيالية قائمة يليسها ذلك الثوب ويودعها بقايا التفاق والتكلف والتقاليد الخالوية التي تتخلف بعد أجيال عدة في أغلب العهود الزائلة التي أذنت شمسها بالأفول . . . ومن العهود المتحولة عهد الفروسية في القرن السادس عشر بين نبلاء الأسباب على الخصوص ، فإن هذا العهد قد شاخ وشاء حتى بطلت فيه النخوة والحملة فأصبحت أكذوبة خالوية يتعلق المحدثون بظواهرها أو الجامدون على بقاياها ، وقد تصدى لهذا العهد كاتب اسباني من طراز رابليه Rabelais هو سرفانتس Cervantes صاحب كتاب دون كيشوت الذي تضمن من أمثال العرب وكلماتهم المأثورة ما يكاد يسلكه في عداد الكتب العربية . . . ويمصاصر هذه العهود أو يستبقها بقليل عهد الألعاب «الشعرية» الذي فشا بين الولايات الألمانية على أيام النبلاء الذين قيل فيهم إنهم نصف أمراء ونصف قطاع طريق ، وتثلثت الألعاب هذا العهد في شخصية القروي أويلينشيجل Bulenspiegel الذي كان كلسخ المشوه في تصوره لأولئك العابثين المحتالين الأشرار . . .

وخاتمة الخطاب في هذه الواسم الفكاهية كتاب «أعاجيب

أوتو فلاكه ، الصورة (قصة)

إن القطار يجري بنعومة فوق القضبان كما لو كان يجري في الهواء ، ولا شيء يعوق حركته على الإطلاق ، وهذا السبب وحده يكفي لأغراء الرجل على البقاء في القطار حتى آخر الرحلة . كما أن عدم وجود أحد من المسافرين المزعجين قد تركه وحيداً مع صديقيه المفضلين : الكتاب والسيجارة . إن هذا يشبه السفر في سيارة خاصة ولكن مع وجود طاقم من موظفي القطار المذيعين الذين يمكن أن نراهم وهم يعبرون المعرّجّة وذهاباً بتحفّظ شديد . يضاف إلى ذلك أن السماء في الخارج ترتدي نقاباً رمادي اللون .

لم يكن بحاجة إلا أن يقول كلمة واحدة وبعد ذلك سيكون كل شيء ممداً لكي يظل في مقعده . ومع ذلك فقد استقر رأيه على شيء معين . ما هو قد حلّ مناعه وتزل من القطار لكي يقضي الليلة في حديث سياتر بلا شك حول زوجته .

لقد وصل إلى منزل أخت زوجته فجأة بدون اعلان سابق . لذلك ترك وحيداً بعض الوقت في غرفة المعيشة التي تزين جدرانها صور أفراد العائلة . ومن بين هذه الصور تجذب انتباهه واحدة في أيام صباها . وقبل أن يتمكن من ضبط انفعله تدخل الفرقة أخت زوجته . يلتفت إليها . إنها ليست اللحظة المناسبة للتغلب على المشاعر المتشابكة التي أيقظتها فيه الصور المعلقة على الحائط . أنه يكبت مشاعره بنفس الطريقة التي يبعد بها الإنسان إلى حقيقته المفتوحة المحتويات التي كانت فيها بطريقة متجذّرة لأنه سمع طرقاً على باب الغرفة . ومع ذلك فإنه يدرك تماماً أن اللحظة ستحين لكي يفتح الباب بسرعة عندما يصبح وحيداً .

أتساءل المساء اقترب من الصورة عشرين مرة على الأقل ، وفي كل مرة كان ينظر إليها . لم يكن قد عرف زوجته بعد ، عندما كانت في ذلك السن . أنه يعمل إلى الآن بأنها كانت في العشرين من عمرها وقتئذ . عندما التقى بها كانت في الخامسة والعشرين . أخيراً استعمل حقه كزوج وانتزع الصورة

كان القطار يجري كالسهم المتجه إلى هدفه في طريق بين الأسوار مخترباً السبل الأخضر الذي كانت المواشي ترعى فيه .

ولكن ماذا كان هدفه ؟ مدينة ساحلية على الحدود حيث توجد سيدة شابة تنتظر . إنها أصغر سناً من زوجة الرجل الذي بالقطار والذي يشعر بأن إحساساته تشبه سهماً أطلق من القوس بفعل الشهوة المارّة .

رجل ترك زوجته ليقضي إجازته وحيداً - ومع ذلك فهو ليس وحيداً - أليست هذه ظاهرة بورجوازية ؟ إن رجلنا البورجوازي ينتمي إلى عائلة ، والعائلة لها فروع كثيرة متفرقة في أنحاء الوطن ، ومن الطبيعي جداً أن تقطن أخت لزوجته الرجل في المدينة الواقعة على الحدود . إن الرجل الذي في القطار لم يزر أخت زوجته وزوجها أبداً ، وإن كان قد سبق له أن وعدهما بالزيارة إذا تصادف أن كان قريباً من المدينة التي يقيم فيها .

وهكذا أضيف إلى الصراع العنيف الذي يشغل باله والذي يتعلق بزوجته وهروبه الحالي منها ، أضيف إليه هذا الصراع الصغير بين عدم ميله لمغادرة القطار وعدم رغبته في ممارسة الخداع . والخداع مضاه أن يتجنب زيارة أقاربه ، لأن هذا يعتبر هروباً من النفس ، وهو يمتد هذا النوع من الهروب .

توجد أيام صالحة جداً للرحلات ، وهذا اليوم واحد منها .

أوتو فلاكه (١٨٨٠ - ١٩٦٣)

من أبرز الأدباء الألمان في كتابة الرواية التعليمية في النصف الأول من القرن العشرين . ومن أهم كتبه « العودة إلى بادن » ، « فتاة مونتيف » . اشتهر أيضاً بإنتاجه القصير في كتابة المقالات . من أهم أعماله النقدية بعد عام ١٩٤٥ : « بحث عن أوسكار وايلد » ، « بحث عن ستندال » ، « الفلسفة في عمر الجاسبر » .

أن أصبحت زوجته قد حققت كل أحلامه التي راودت خياله .
إنه كرجل ، يريد تحقيق أحلامه عندما يتأمل الصور
الفوتوغرافية ، تماماً مثل أولئك الملوك في القصر الشرقية
الذين يقعون في الحب عندما يرون شبيبة لاميرة تعيش في بلد
بعيدة .

انطلعت الخمسة عشر عاماً من أفكاره . ما زالت رغباته
مثلما كانت في أيام شبابه . فهو ينهض الآن ليخرج صورة
زوجته من حقيبته . إنها آخر صورة لها ، الصورة التي أهدتها
إليه بمناسبة عيد زواجهما الخامس عشر . انه يشعر بالتردد
خوفاً من أن الصورة قد لا تحمل شيئاً لصورة الفتاة الصغيرة .
وعندما وجد أن التردد لا يفيد شيئاً ، تشجع ووضع الصورة
أمامه . للملاح تفتيت ، والسنون تركت آثارها . ما هو يضع
الصورتين بجوار بعضهما بعضاً . الجاذبية التي تسلبها عليه
فتاة العشرين ربيعاً تجعله يراها في ملامح السيدة التي بلغت
الأربعين . ومن وجه السيدة تبرز الفتاة ، وعندئذ يدخل في
دوامة من الانفعالات .

وتتابعت أفكاره : خمسة عشر عاماً بدون ثمرة . أعوام وجدتأ
شباباً في منتصف العمر . كل شيء شاحب ومرعب ، ولا يوجد
سوى الحب الذي يستطيع أن يساعدنا . الحب يقول له :
« لا تفرح المرأة التي تشاركك حياتك » ، الحب يقول له :
« لا تواصل رحلتك الى الشاطئ » . إن صورة المرأة التي تنتظره
بجوار البحر موجودة داخل محفظة جيبه التي يضعها بجوار
الصورتين الآخرين على المنضدة .

إن فتح المحفظة سيجد بين يديه صورة ثالثة تجذبه بسحر
شبابها تماماً كما سحرته صورة الفتاة ذات العشرين ربيعاً .
يخرج الصورة من المحفظة ولكنه يضعها مقلوبة بجوار الصورتين
الآخرين . هل ستكون لديه الشجاعة لكي يبدلها ؟ أم
ستكون لديه الشجاعة لكيلا يفعل ذلك ؟
إن كلا الفعلين يحتاجان الى شجاعة ، وهناك لحظات يصعب فيها
كل شيء رمزاً - حتى هذا الفعل التافه . . عندما يترك
الإنسان على المنضدة صورة مقلوبة .

(ترجمة دكتور أنيس فمي)

من الحائط وأخذ يتأملها تحت الضوء . أعجب كثيراً بالجبهة
الناعمة وخط بداية شعر الرأس . ولامع وجهها الدقيق ،
والاشعاع الدافئ الذي ينبثق من العينين . وعندما أعاد
الصورة الى الحائط كان قد وقع في حب هذه الفتاة ذات
العشرين ربيعاً .

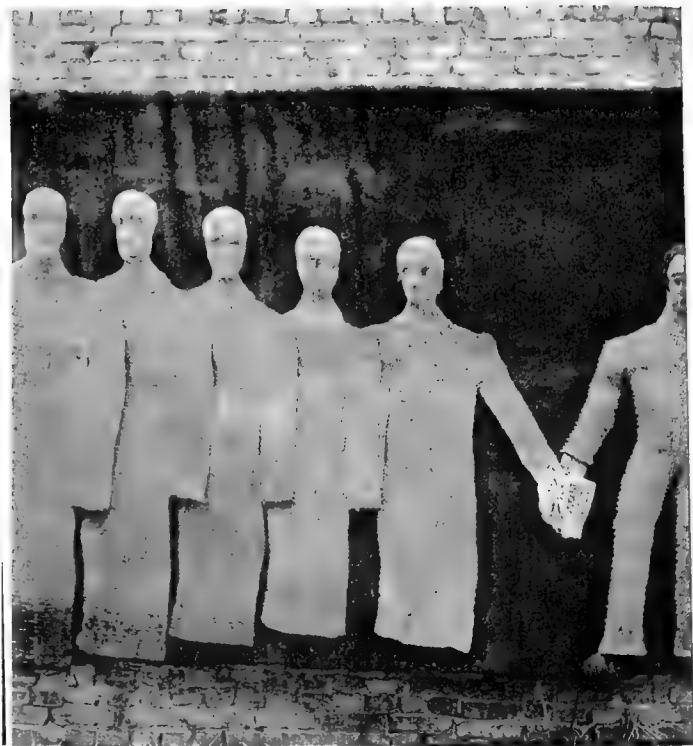
إنه يشعر بشعور رجل يزور منزلاً غريباً ثم تقع عينه على
صورة لفتاة صغيرة من الواضح أنها من أفراد الأسرة ، فيداعبه
الأمل بأنها ستدخل الى الغرفة . إنه يتأثر بسحر الصورة الى حد
أنه يكاد يميل الى التصرف بالطريقة المعتادة - وهي أن يسأل
عديله من تكون هذه الفتاة التي يرى صورتها على الحائط .

أخيراً يسمع طرقاتاً على باب الغرفة وتدخل أخت زوجته ومعها
اليوم صور . لقد لاحظت اهتمامه بالصورة ، فأحضرت له
الألبوم قائلة له انه يحوي الصورة التي على الحائط وعدداً من
الصور الأخرى .

ومن بين هذه الصور اكتشف صورة أخرى جديدة بالنسبة
له ، لا شك أنها أخذت بواسطة مصور من المختصين بتصوير
سيدات المجتمع . فهنا تبدو الفتاة سيدة أنيقة ترتدي قبعة
وتأثيراً .

تذكر كيف كان في منتهى السعادة ، في بداية معرفته بها ،
عندما تبين أن مفاتها ليست قاصرة على ما يظهره حسن
هندامها . إن تقاطيع جسدها جميلة ولا شك . ولكن مشاعر
الرجل نحو المرأة تتضاعف تبعاً لقدرتها على إظهار مفاتها
الأخرى الكامنة التي تمتاز بها سيدة المجتمع .

وبدون وعي وجد نفسه غارقاً في ذكريات الماضي . أشمل
سجارة وجلس على الأريكة . شعر بأنه قد تحول الى رجل
أصغر سناً بخمسة عشر عاماً . في ذلك الوقت لم يكن قد يباح
للفتاة بالحب الذي يملأ قلبه . كان يشعر بالحلاوة تبيق من كل
ما هو أثري فيها ، وكلت تحمره حركة أردافها وأكتافها .
والآن وبعد أن تقدم به العمر خمسة عشر عاماً أدرك أنها بعد



أرميلا يشيري ، اعرابي ، نسيم بن غيوط تلمسية وغيوط صوفية . والحيط هو الذي يحلّي للسبح طائفة المتخادم ، مبرقع ١٩٧٨





رأول خورسسال . صورة فلکس مولر ، ١٩٢٠

کونراد فلکس مولر ، صورة دائیة بقیمة ، ١٩٢٣

رسالة الى شاعر شاب

لقد شعرت بهذا الأمر وأنا أقرأ قصيدتك التي أسميتها «روحي»
فإنها تنم على شيء خاص بك يود لو يجد مسلماً للظهور
ويريد أن يتخذ له شكلاً .

كما أن القاري يحس وهو يقرأ قصيدتك الجميلة المعنونة «إلى
ليوباردي» بشيء من القرابة بينك وبين هذا الأمير . ولكن
بالرغم من هذا كله فليس لشعرك حياة خاصة به ، وليس له
استقلال ، ولا أمتي من هذا قصيدتك الأخيرة ولا قصيدتك
«إلى ليوباردي» . ولقد أبت لي في كتابك الذي أصبحته
شعرك ضروباً من جوانب التقصير فيما تضمنه لم تغب عني
ولكنني عجزت عن أفرداها بنعت أو وصف .

وسألتني هل أستحسن شعرك . لقد ألقيت علي هذا السؤال
وسألت غيري قبل اليوم مثلاً سألتني ، وإنك لتقدم شعرك إلى
المجلات وتقرآن بين ما تنظمه أنت وما ينظمه غريك ، وبقلقك
ما تقابل به بعض الصحف بأكبر نظمك من الاعراض والرفض ،
وحيث أنك أذنت لي في إهداء النسيحة اليك فإني أرجوك
أن ترغب في مستقبل الأيام عن هذا كله . انني لأراك مولياً
وجيهاً نحو ما يحيط بك وهذا هو ما ينبغي لك أن تتجنبه
منذ الآن . إذ ليس لأحد من الناس أن يتقدم اليك بالنصيحة
في هذا الشأن أو يمينك بشيء ، وليس لك إلا أن تسلك
سبيلاً واحدة ، وهي أن تلج ميدان نفسك وتلتزم فيها الحاجة
التي تدفك الى نظم الشعر ، فأجب في قرار نفسك ، وانظر
هل تفلطت جذور هذه الحاجة في أعماق قلبك ، حاول أن
تبين هل أنت لاق حثفك لا محالة إن حيل بينك وبين نظم .
وأحسك بالخصوص على أن تسأل نفسك في أشد ساعات ليك
هدوءاً هل أنت مكروه حقاً على الكتابة ، وذهب في نفسك بعيداً
في البحث عن أعماق الأجوبة ، فإذا عثرت على الجواب الإيجابي
وكنت قادراً على أن تواجه ذلك السؤال الخطير بهذه الكلمات
القوية البسيطة «يجب علي ذلك» ، فقم هنالك حياتك على
أساس هذا الانضباط وسترى حياتك ولا ريب حتى في تلك
السلاعات التي لا تكثر فيها لشيء والتي تشعر فيها بالفراغ

مترجم «رسالة إلى شاعر شاب» هو السيد حاج م . حامد
بهنتي ، من مواليد عام ١٩١٤ بفاس ، وقد درس القانون
وتدرج في سلك القضاء . وتولى عام ١٩٦٠ منصب الرئيس
الأول للمحكمة العليا بالرباط . وتتابع منذ عام ١٩٦٥ في
مناصب الوزارة . ويتولى منذ عام ١٩٧٤ منصب وزير الدولة
للشؤون الثقافية بالرباط .

والترجمة التي بين أيدينا من الأعمال المبكرة للسيد حاج م .
حامد بهنتي ، فقد وضعتها منذ أكثر من ثلاثين عاماً ، بمناسبة
محاضرة القاها في الثلاثينيات . والسيد للمترجم من الأدباء
للمغربين بالشاعر الألماني راينر ماريه رلكه . وقد تمتع رلكه
بشهرة كبيرة بين أدباء العالم العربي في العشرينات والثلاثينات .

باريس ١٧ فبراير ١٩٠٣

سيدي العزيز :

لم يرد علي كتابك إلا منذ عهد ليس بعيد ، وإنني لأحد لك
ما أبديت لي فيه من ثقة ثينة واسعة وحسي هذه الكلمة
فلمست بمتعرض لأسلوب نظمك لأنني لست من الذين يتخذون
التقد صناعاً . على أنني لا أرى عبارات أسوأ فيما يتصل باكتناه
الأثار الفنية من تلك العبارات التي اصطلاح عليها الناقدون .
لأن لغة الناقدين تؤدي الى أحوال متشابهات قد تحسن وقد
تسوء . ولهم لوامحون لولئك الذين يريدون أن يعملوا على
الاتقاف بأن الأشياء جميعها في متناول إدراكنا ، وأن في
وسعنا أن نعرب عن هذا الإدراك ، وذلك أن الحوادث الوجدانية
تكاد تكون جميعها عما تتعذر الإبانة عنه لأنها تتكون في جانب
من نفوسنا لم تطأه الألفاظ ، وأن أشد الأشياء استصحاء على
التعبير للأثار الفنية تلك الأشياء الخفية التي لا حد لحياتها
والتي تمر بها حياتنا العابرة لسيبلها .

وبعد فلا أزيد علي هذا إلا أن شعرك لا ينبغي علي أسلوب
خاص بك ، علي أنه ليس خالياً من بدور الشخصية المستقلة ،
ولكن هذه البدور كأن بها استحياء ولم ينجح لها بعد الظهور .

وقد أصبحت دليلاً وشاهداً على هذا الاندفاع ، فادن (اقترب)
حيث من الطبيعة وحاول أن تفصح عما ترى وعما تعيشه من
ألوان الحياة وعما تحبه وعما تفقده ، وكن في هذا الانصاح
كانك أول إنسان خلق - ولا تنظم شعراً موضوعه الغرام فلؤل
ما يجب أن تتجنبه تلك الأغراض الشائعة بين الشعراء في
أشد الأغراض عسراً لأن الشاعر لا يستطيع أن يأتي بشيء
عليه سمته الخاصة في الميادين التي تقوم فيها تقاليد ثابتة أو
تقاليد متألفة في بعض الأحيان إلا يوم يكتمل قوته . فتعاشي
جلال أبواب الشعر واقصر عنايتك على ما تقدمه إليك الصحيفة
اليومية من المواضيع . واجعل منك في التعبير عن أحزانك
ورغباتك وعن الأفكار التي تسبح لك وإيمانك بصنف من
أصناف الجمال، ولكن تعبيرك عن هذا كله بصدق ممكن هادي،
خاشع ، واستمن على أداء ما يكتنه ضميرك بالأشياء المحيطة بك
وبصور أحلامك وبما تعلق به ذكرياتك ، فإذا خطر لك أن
الصحيفة اليومية مجدية فلا تنهما بل اتهم نفسك ، لأنك لم تبلغ
بعد من الشاعرية تلك المكافة التي تستطيع معها أن تستغل
ثروة الصعائف السيارة . إن المبدع الحق لا يرى شيئاً من
الأشياء مجدياً ولا يوجد في نظره مكان فقير لا يستحق
الاكتراث ، وهيك في سجن كثيفة جدرانها لا تنفذ منها إليك
أصوات الدنيا ، أليس لديك من طفولتك تلك الثروة الثمينة
الفاخرة وذلك الكثر من الذكريات فلتنتقل بفكرك إلى هذه
الناحية ، ولتجتهد في رد ما رسب من صور هذا الماضي
العرى إلى الحركة والاضطراب ، فأنك إن فعلت ذلك ، فأنت
مانع قوة لشخصيتك ومالاً وحدتك ومتخذ من هذه الوحدة
سكناً يلذك في أوقات يومك المريحة ، ولا يلفه صخب ما
يحيط بك . فإذا تسر لك شعر بعد هذا اللثاب إلى نفسك
والنوص في عالمك الداخلي ، فلن يخطر ببالك حيثن أن تسأل
هل شعرك جيد ، ولن تحاول أن تحصل المجلات على قبول
عملك هذا ، لأنك ستتمتع به كما يستمتع رب الملك بملك

لديه أثير ، وشمسلا لألك ستجد فيه ضرباً من حياتك ، ولوناً
من ألوان بيانك ، ولا يكون الأثر الفني جيداً ، إلا إذا كان
وليد الانطوار والقول الفصل في هذا المضمار لطبيعة الباعث
على التأليف ، ومن أجل هذا فانه يا سيدي العزيز لا يسعني
إلا أن أقدم لك نصيحة واحدة ألا وهي أن تلج قضاء نفسك
ولن تفوص موعلاً في الأعماق التي يتغير منها ينبوع حياتك .
قمة الجواب على سؤالك : هل يجب عليك أن تبدع ، فإذا
ظفرت بهذا الجواب فخذ منه رتته ولا تصح إلى الغلو في فهم
معناه وربما أسست من نفسك بعد هذا انجذاباً نحو الفن فخذ
أذن ما قدر لك وانهمض بهذا العمه الثقيل العظيم ، ولا
تتقاض أبداً من الخارج ثوباً ، لأن المبدع يجب أن يكون عالماً
لنفسه ، وأن يجد كل شيء في نفسه أو في هاته الحصة من
الطبيعة التي انحاز إليها ، وقد يكون من نتائج هذا النزول
إلى سريرة نفسك وإلى ذلك المكان الموحش من طوبتك أن
ترغب عن قرض الشعر . (وفي اعتقادي أنه يكفي أن يشعر
المرء بأن حياته لا تتوقف على الكتابة ليصبح الكف عنها
واجباً) . فإذا تحقق هذا الغرض الأخير فلن يذهب عبثاً ما
أطلبه منك من الفوص في دخيلة نفسك ، لأن حياتك
حيثن تكون مدينة لهذا الفوص بما فتح أمامها من سبل ، وإني
أتمنى أن تكون هذه السبل مستطابة سعيدة ، شامسة الأطراف
وإن ما أتمناه لك من هذا الأمر ليقرر عن تبليغه الكلام .
وماذا عساني أن أزيد بعد ما أسلفت ذكره ! أنه ليخيل إلي
أنتي ألوفيت كل شيء (هام) حق من الكلام . والحقيقة أنني
لم أحرص إلا على أن أنصح لك بالخضوع في نشوئك الخاص
بك إلى ناموس طبيعتك ، وذلك في وقار ورياسة جاش .
وأعظم اضطراب تلحقه بسير تطورك أن توجه تطرك إلى ما هو
خارج عنك وأن تنتظر ورود الأجوبة للتطلبة مما يحيط بك .
تلك الأجوبة التي لا يمكن أن ينطق بها إلا أعماق عواطفك
في أسكن ساعلت حياتك .

مراجعات الكتب

قد يبدو للبعض غريباً أن تركز إحدى دور النشر ذلك الجهد للتواصل لمتابعة تاريخ «الخيول» ومصادر هذا التاريخ . عن طريق إعادة طبع كتب الماضي التي تتناول هذا الموضوع وعن طريق المصنعات الحديثة في هذا الباب ، وأياً كان الأمر ، هذا ما تقوم به مد فترة دار نشر أولمس ، بفرعها هيلدزهايم ونيويورك تحت عنوان : *Documenta Hippologica*

ذكر من هذه السلسلة : «Nachrichten von der Pferdezucht der Araber und den arabischen Pferden» von Karl Wilhelm Amman

وقد نشر هذا الكتاب أولاً عام ١٨٣٤ في نورنبرج وعنوانه «معض الأخبار عن تربية الخيول عند العرب وعن الخيول العربية» . ثم *Die Pferde der Sahara*, von Eugène Damas وهو في مجلدان ، نشر أولاً عامي ١٨٥٣/١٨٥٤ ، وعنوانه «خيول الصحراء» .

ولعل من أهم كتب هذه السلسلة الكتاب التالي :

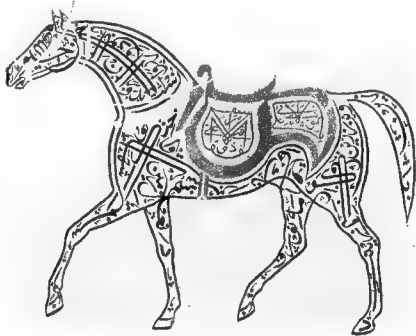
«Asil Araber · Arabiens edle Pferde» Eine Dokumentation herausgegeben vom Asil Club mit Fotos von Ursula Guttmann und anderen. Vorwort von Georg Wenzler. (Olms Presse, Hildesheim und New York, 1977)

وهذا الكتاب باللغتين الإنجليزية والألمانية ويحوى في الصفحات الأخيرة قائمة بمطبوعات دار نشر أولمس عن «الخيول»

ويلخص الدكتور فسلر في المقدمة الوصف الحالي للحصان العربي فيقول : «لقد كان العرب البدو يحملهم القليل الكبير هم حمة الحصان العربي انتقي . ولكن فرس القتال الشير قد اختفى من حياتهم . وبالتالي اختفى ذلك التمهيد الديني بالمحاظلة على تراث تربية الخيل العربية الأصيلة . لقد توقف الدم العربي عن التدفق ، لم يعد منه غير قطرات . ولدا صار من واجبات مربى الخيول خارج الجزيرة العربية أن يتعهدوا هذا الأمر ، وأن يحافظوا على هذا الدم العربي الأصيل ، وأن يتابعوا تربية أنخلص أنواع الخيول العربية» . وليس غريباً أن نعرف أن صاحب دار النشر المذكورة و . جورج أولمس يملك داته مجموعة من الخيول العربية الأصيلة تحت اسم *Olms Araber Hamasa Gestüt* . بل وهناك نشرة خاصة عن هذه الخيل العربية ، يقول فيها كاتبها :

«إن الفرس العربي الأصيل هو من معجزات الحق . فليس هناك حيوان آخر يستطيع أن يملك على الإنسان معه بما يعتار به من قدرة وجمال ووسيلة سحرية . أن هذه الخيول لا نظير لها في حسانيتها ، وجاذبيتها واستقلالها ، وما توفره من متعة للراكب الخبير ، وللناظر» .

لوحة غطية فارسية (حصان) ، ١٨١٨ .





في كتاب للمبني تقدم دار نشر كولمير ترجمة رودري بارت الشهيرة للقرآن . وقد أدخلت على هذه الترجمة التحسينات والتعديلات الضرورية التي تيسر للقاري العادي أن يقرأ الترجمة . فالترجمة الأصلية التي أعدها رودري بارت كانت موجبة إلى المشتغلين بالدراسات الإسلامية ويعلمون الاشتغال .

Annenarie Schimmel, Rumi, „Ich bin Wind und du bist Feuer“ Leben und Werk des großen Mystikers. Diederichs Verlag, Gelbe Reihe, Düsseldorf-Köln 1978

عنوان هذا المؤلف الذي تقدمه آنا ماري شيميل هو : « حلال الدين الرومي . أنا الريح وأنا النار . حياة وأعمال المتصوف الكبير » . وأنا ماري شيميل ، أستاذة الدراسات الإسلامية بمدينة هارفرد ، من أشهر المارفين بمولانا جلال الدين الرومي في الغرب . وتلقى مؤلفها الجديد الضوء على حياة الرومي ، ثم تركز اهتمامها للرومي الشاعر ، وتتجلى في هذا الفصل من الكتاب اهتمامات المؤلفة الأدبية الشعرية .

Al Gharabi's «Elixir der Glückseligkeit» Übertragen von Helmut Ritter. Vorwort von Annemarie Schimmel. Diederichs Verlag, Gelbe Reihe, Düsseldorf-Köln 1979

هذه هي الترجمة الألمانية لكتاب الغرالي « كيمياء السعادة » الذي وضعه المفكر العربي والفيلسوف الإمام أبو حامد الغرالي (١٠٥٨-١١١١م) وعلى عهدنا به فقد عاش المترجم طويلاً مع كتاب الغرالي حتى أبرزه في الصورة اللغوية الرائعة التي تميز ترجمته الشهيرة من التراث العربي . وتقدم للكتاب وللترجمة آنا ماري شيميل ، أستاذة الدراسات الإسلامية بجامعة هارفرد ، مرسدة تلك المراسم العظيمة التي تمنعها المستشرق الراسل هلموت ريتز .

Die Gaben der Erkenntnisse des Omar As-Suhrawardi, Übersetzt und eingeleitet von Richard Gramlich. Freiburger Islamstudien, Band VI, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1978

هذه هي الترجمة الألمانية لكتاب «عوارف المعارف» لأبي حفص عمر بن محمد السهروردي للمؤلف سنة ٦٢٣هـ/١٢٣٤ م . وعوارف المعارف من أشهر متون التصوف ، وقد لاقى هذا المتن بعد نشره بسنتين قليلة انتشاراً واسعاً ، من شمال إفريقيا إلى الهند ، بل وقد نظمت بعض من هفاته شعراً ، واستخدم كذلك ككتاب مدرسي . وبالرغم من ذلك - كما يقول المترجم الألماني ويشارد جرامليش - فلا توجد له حتى الآن طبعة عربية محققة يمكن الاعتماد عليها ، ولم يقل هذا الكتاب إلى أي اللغات الأوروبية . ويصف جرامليش كتاب السهروردي بأنه «مجل جامع للصوفية الكلاسيكية» ، والحجر الأخير في ذلك البناء الصوفي الأول ، على أنه يقصص في نفس الوقت عن تطور ذلك البناء من البداية .

Die arabische Welt. Geschichte. Probleme. Perspektiven. Herausgegeben vom Verlag Ploetz. Mit 96 Abbildungen, 42 Karten, 13 Schaubildern und 18 Tabellen auf 64 Schautafeln und in 4 Textskizzen. Verlag Ploetz, Freiburg und Würzburg, 1978

«العالم العربي» - من عبرات هذا المجلد الجامع أنه يستعين بمجموعة مختارة من الدارسين للتصحيح ، كما أنه يجمع بين الماضي والحاضر ، ويفسر الماضي من منظور علاقته بالحاضر المتغير ، ويرد كيف أن الماضي نفسه يتشكل في الدوام بتغير الحاضر ، ويبحث الإنسان في الحاضر عن ذاته وشخصيته المميزة في العالم المعاصر .

«ما هي القوى التي تحكم العالم العربي؟» - يحلّل الدارسون الأحياء على هذا السؤال للمقدّم ، كل من وجهته وميدان تخصصه . ويبحث هذا المجلد في قضايا الاقتصاد والاجتماع ، كما يناقش القضايا الحضارية المختلفة التي تواجه المجتمع العربي في شمال إفريقيا والشرق الأوسط . ويصلح هذا المجلد - خاصة ما يحتويه من لوح وخرائط - كمرجع ومدخل للتعرف على العالم العربي . وجدير أن نوه بالروح التي اتسمت بها معظم البحوث ، والتي استهدفت مع الحواجز التي تعوق القاري العربي عن تفهم العالم العربي وحضارته . وفي النهاية نشيد ما بذلته دار النشر (بلترز) من جهد في سبل إخراج هذا المجلد شاملاً لهذا العدد الكبير من اللوح والرسوم والبيانات الإيضاحية .

Franz Taeschner, Zünfte und Bruderschaften im Islam. Texte zur Geschichte der Futuwwa. Die Bibliothek des Morgenlandes. Gegründet von G. E. von Grunbaum. Herausgegeben von J. van Ess und H. Halm. Artemis Verlag, Zürich und München, 1979

تتابع دار نشر أرتيمس سلسلة المشورة «مكتبة الشرق» بهذا المجلد الكبير بعنوان «المنظمات الحرفية والأخوية في الإسلام» . نصوص عن تاريخ الفتوة .

هذه النصوص مترجمة عن العربية والفارسية والتركية ، ومرتببة وفقاً للتتابع الزمني ، ويمهد المستشرق فرانز تشنر لهذه النصوص ، فيضمها

في إطارها التاريخي . ويقول أنه يأمل من خلال هذه النصوص أن يتقدم صورة لتطور الفتوة خلال العصور . لعلها تجذب اهتمام مؤرخ التاريخ الإسلامي والحضاري .

«الفتوة» تنظيم اجتماعي إسلامي ، ومعنى المصطلح الأصلي «شباب ، شبيبة ، سلوك شاي» ، وهو مشتق من لفظ فتى . فبان ، وترتبط بلفظ «فتى» في الشعر العربي القديم معان مختلفة مثل الكرم والشجاعة والمروءة وجميع هذه المعاني يوجها أيضاً تعبير الفتوة . وفي العربية لفظ آخر بهذا المعنى وهو المروءة ، والمرء ، وقد استخدم تعبير «المروءة» بمعنى «الفتوة» . . .

ويصي المؤلف في تنوع هذا الجاهب اللغوي من المصطلح إلى أن ينتقل إلى «الفتوة» . أي إلى بداية انتظام «الفتيان» في منظمة . وينقل المؤلف وثائق الفتوة . وبدأ تلك التي توثق العلاقة بين الصوفية والفتوة . على أن منظمات الفتوة تأخذ أولاً في المدن شكلها الواضح . وتصيح ذات طابع سياسي ، بعد أن تولى زعامتها الحليفة الناصر بعدد عام ١١٨٢ م ، ودعا الشباب إلى الانخراط فيها . وفيما بعد تولى السلاطين العشمايين رئاسة هذه المنظمات . . .

كرس المستشرق فراز تشر (المتوفى عام ١٩٦٧) حياته لدراسة موضوع الفتوة ، ولدراسة التنظيمات الحرفية والتبيلية في الإسلام ، والمجلد الحالي ، على صفحته ، يعرض فصولاً قليلة من تلك الوثائق العديدة التي اجتمعت لهذا المستشرق خلال دراساته الطويلة .

Hans Joachim Stühler, Soziale Schichtung und gesellschaftlicher Wandel bei den Aizer-Twareg in Südostalgerien, mit 15 Abbildungen. («Studien zur Kulturkunde», Band 47, begründet von Leo Frobenius, herausgegeben von Elke Haberland). Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1978

منذ كارثة الجفاف التي عمت منطقة السهل بالصحراء الكبرى الأفريقية والتي بلغت قممها عام ١٩٧٢ ، يعرف القرار في أوروبا الكثير عن قبائل التورج الرحل ، وقد أدت هذه الكارثة للكثير من قبائل التورج - بعد فقدان ما يملكون من الأبل والماشية - إلى هجر طريقة الحياة التقليدية ، وما زال الكثيرون منهم يعيشون حتى الآن في عجميات اللاجئين .

والبحث الحالي عن مجموعة من قبائل التورج الشماليين بالجانب الشرقي للجزائر ، وبوجه عام لم تقع هذه المجموعة تحت وطأة كارثة الجفاف . ويتناول البحث التكوين الطبقي والتعبير الاجتماعي لهذه المجموعة ، ويدعي أنها أراء بحث ميداني يقوم على المعلومات التي تحصل عليها صاحب البحث أثناء إقامته في جنوب شرق الجزائر عامي ١٩٧٢/١٩٧٣ .

ويوضح المؤلف في سبته كيف يرتبط التقسيم الطبقي لهذه القبائل بالنظام الاقتصادي والسياسي والديني والقبلي التقليدي السائد . وقد تغير النظام الاقتصادي لهذه القبائل بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر وانهارت تجارة القوافل ثم بعد تقسيم الإقليم الذي تقطعه . وتعامل الحكومة الجزائرية منذ فترة أن تعيد التوازن إلى اقتصاد هذه المنطقة عن طريق تشجيع الزراعة في الواحات وعن طريق اقتصاد التمديد واكتشاف المواد الأولية ، ومن الطبيعي أن تسعى الحكومة الجزائرية في هذا الإطار إلى توطيد القبائل الرحل وإلى ادماج قبائل التورج سياسياً في الجزائر . وبالتالي فهي تعمل على تغيير الشخصية القبلية إلى شخصية مواطن الدولة العربي . . . وكل ما يتخذ في هذا الشأن من إجراءات ينعكس على التكوين الاجتماعي الطبقي لقبائل التورج .

على أن هذه الجبوة تقابل في حالات كثيرة بالرفض من قبل هذه القبائل وأحياناً بالهجرة إلى المناطق الشرقية . وكما بين المؤلف في بحثه فإن الأجزاء الإدارية التي يعمل فيها أيضاً كثيرون من التورج أنفسهم تميل إلى أساليب الحياة والتقاليد . وينسب المؤلف إلى أن لا عودة لقبائل التورج في هذه المنطقة لأسلوب الحياة التقليدية ، ولكن الطريق أمامهم مهد للمساواة السياسية والاجتماعية في إطار الدولة العربية .

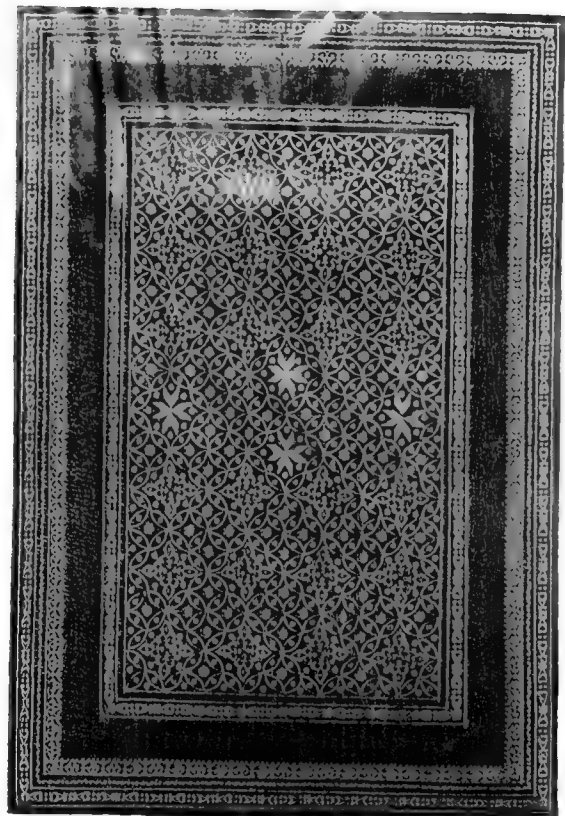
Grosser Pamir. Österreichisches Forschungsunternehmen 1975 in den Wakhan-Pamir/Afghanistan Herausgegeben von Roger Senarclens de Grancy und Robert Koska Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Österreich, 1978

يخو هذا المجلد الضخم تقارير بحثية الاستكشاف المسماة (پامير ٧٥) بهصة پامير بالأفغانستان . وتقول السيدة هرتا فونرنج ، وزيرة العلم والبحث العلمي بالنمسا ، في كلمتها التمهيدية : «كم من الأوامر استمرقتها الأعداد لهذه البتة ، وأي جهد وجدته تطله تنفيذ هذه البتة ، ثم تقسيم نتائجها وتقديمها في صورة علمية مقننة . . . وقد تم ذلك بفضل القطر عن عائد ما أو منعمة» .

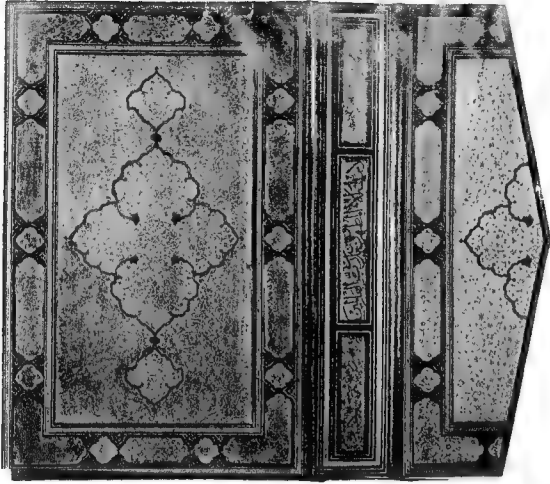
كان دافع هذه البتة هو البحث العلمي والاستكشاف وحده . وقد استغرق الأعداد لهذه البتة ثلاث سنوات ، واستغرق تقييم المعلومات وصياغتها ثلاث سنوات أخرى . وللتوضيح ذكر أن منطقة عمل هذه البتة ، وهي هضة پامير ، من أعلى هضاب العالم وأشدّها وعورة ، ويتراس ارتفاعها ما بين ٣٠٠٠ و ٣٦٠٠ متر ، وأغلب سكّنها من البدو الرحل .

وتصح لاهتمامات البتة من موضوعات الكتاب ، فهي على التوالي «پامير الكبرى» ، «كشف متسلفي الجبال حتى الآن پامير الكبرى» ، «جيوولوجية منطقة پامير الأنهانية» ، «ملاحظات عن تكوين التربة وعن الصرف في قصّة سرهد» ، «فصوص عن الجليد في پامير الكبرى» .

الحمد لله الذي
 الميزان في تاليه في راض
 عينه على من يحب
 الروح فالتزجالي حسنة
 من بدل في غير



حفظہ کبابی . للزرب . چلہ منقوش بالادھب



القرآن في مجلد من المجلد . بداية القرن السابع

«منطقة نوح في شرق واحة» ، «النازل غير المسكونة والمهدمة في قصبة سرحد» ، «الأسس المادية والحضارية لسلطان واحة» ، «مدخل إلى لغة واحة» ، مزود بمعجم كلمات ، «ملاحظات طبية في واحة» - مشاكل الرعاية الصحية» .

Die Märchen der Weltliteratur. Begründet von Friedrich von der Leyen.

Kurdische Märchen. Herausgegeben von Kurt Schier und Felix Karlinger. Gesammelt von Luise-Charlotte Wentzel Nachwort von Otto Spies.

Nubische Märchen. Herausgegeben und übersetzt von Andreas und Waltraud Kronenberg

Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf und Köln, 1978

من أدب الخرافات العالمي تقدم هذين المجلدين عن «الخرافات الكردية» و«الخرافات النوبية» ، والحديث بالذكر أن الكثير من هذه الخرافات ، وخاصة الخرافات النوبية ليست منشورة بلعنتها الأصلية . فهذا المجلدان من نتائج البحث والاجتهاد في تسجيل هذه الخرافات لحفظها من الضياع . ونلاحظ بوجه خاص ما تحويه الخرافات النوبية من عناصر مركة تعود إلى الماضي البعيد وتعود إلى التراكبات الحضارية المتتابعة في هذه المنطقة . وتكثر في هذه الخرافات العناصر المسيحية التي تشير إلى التمازج النوبة طويلاً إلى المسيحية .

John Galey, Sinai und das Katharinen Kloster. Einführung Georg H. Forsyth und Kurt Weitzmann. Belser Verlag, Stuttgart, 1979.

«سيناء ودير سان كاترين» - هذا هو النص الألماني لتقرير البعثة العلمية إلى سيناء التي شاركت فيها جامعتي ميتشجان وبرستون بالاشتراك مع جامعة الاسكندرية . وجمدир أن تشير إلى أن كورت فايتسمان الذي اشترك في تقديم هذا التقرير من خبراء رسوم الأيقونات . وقد تجلّت هنا معارفه وخبراته .



جلد من الجلد . القرن السابع عشر .

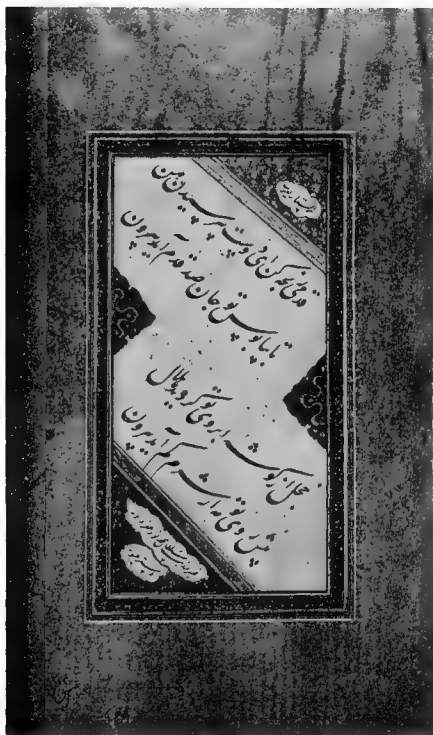
Nagi Naguib, Farahats Republik Zeitgenössische ägyptische Erzählungen. Berlin 1979 Verlag Der Olivenbaum.

ما زال فر القصص العربي الحديث مجهولاً أو شبه مجهول في ألمانيا . وهذه هي المحاولة الثانية لتقديم فن القصص العربي الحديث الى القارىء الألمانى . وتضم مجموعة المختارات التى يقدمها ناجى نجيب القصص التالية :

يوسف ادريس ، «جمهورية فرحات» ، «جمال الكراسى» ، «الجدعة» ؛ يوسف الشارونى «الزحام» ؛ محمد حافظ رجب «الأب حانوت» ؛ محمد النيطائى «هداية أهل الورى فى ما جرى فى المقشرة» ؛ محمد الساطى «قصة رجل ميت» ؛ يحيى الطاهر عبد الله «طاحونة الشيخ موسى» ؛ عبد الغفار مكاوى «يوس فى بطن الجوت» ؛ مجيد طوبيا «فوستك يصل الى القمر» ؛ عيد الحكيم قاسم «الليلة الكبيرة» ، أحمد هاشم الشريف «مخلوقات ترتجف من الغضب» ؛ نجيب محفوظ «عبر لولو» ويحيى حقى «الأمس واليوم» .

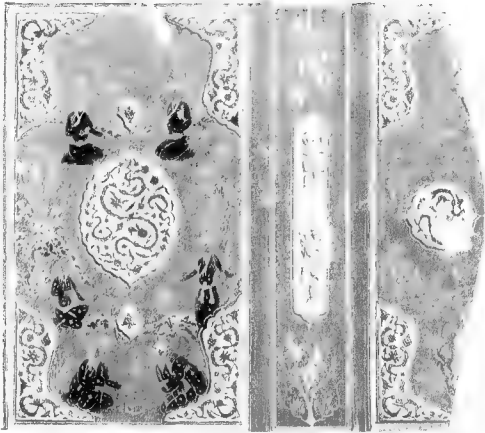
و«الليلة الكبيرة» لمد الحكيم قاسم هي الفصل الخامس من قصته الطويلة «أيام الإنسان السبعة» (١٩٦٩) . وتضم «الأمس واليوم» ليحيى حقى أربعة فصول من قصته «صح اليوم» (١٩٥٥) . وبهذه الفصول الأربعة يختم ناجى نجيب مختاراته من الأدب العربي الحديث فى مصر فى الحبسات والسبتينات . فهو قد احتار أن يقتصر على هذه الفترة ، كما يقول فى كلمته الختامية ، حتى يوضح تطور الفن القصصى فى مصر فى هذه المرحلة .

وقد عنى صاحب الكتاب بامداد طلاب الدراسات العربية والشرقية بالجامعات الألمانية بالبيانات الضرورية التى يحتاجها دارس الأدب ، فبذه المجموعة المترجمة موحية الى القارىء العادى وإلى الدارس فى نفس الوقت . وتقول الدكتور أنجبورج دريفيتز ، رئيسة اتحاد الكتاب ببرلين عن هذه المجموعة : «يسعد كل عجب للأدب أن يقتنى هذه المجموعة ، فلا شك فى نوعيتها من حيث الاختيار ومن حيث الأسلوب» .



روایات فارسیه ، من شعر السلطان محمد نود ، القرن السابع عشر

در بعضی کتب
 دانه نعل کوهان از ترش کاه
 دانه شش و چار و جبار است
 دانه کوب و کوب و کوب و کوب
 جیب کوی چاب و کاه کاه
 طریق دانه ترش و کاه
 طریق کوه و کاه و کاه
 جیب کوه و کاه و کاه
 دانه کوه و کاه و کاه
 کوه و کاه و کاه و کاه
 طریق کوه و کاه و کاه
 طریق کوه و کاه و کاه
 کوه و کاه و کاه و کاه
 طریق کوه و کاه و کاه
 طریق کوه و کاه و کاه



مجلد من المجلد .
دلالة القرن السابع هجر .

تلقى كتب الرحلات القديمة اهتماماً كمصدر تاريخي ، هذا اذا اتسمت بالطرة العلمية الكشفية أو النظرة الوصفية التسجيلية ، ولم تستهدف الاثارة وشاع الأحياء الرومانسية ، ولم تكن من صنع الضرور أو الأغراض الاستعمارية . على أنه يتعدد علاناً حصول القارئ المعادي على هذه الكتب لندرتها الشديدة ، وكثيراً ما تحفظ النسخ الباقية في المكتبات الرسمية فحسب . ولا يؤذن باستعارتها لسوء حالتها . وليس إعادة نشر هذه الكتب بالأمر اليسير ، وعلى الرغم من ذلك نلاحظ أخيراً جهوداً متفرقة في هذا السبيل . ونوه هنا بدار نشر

Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, Österreich لاهتملها بهذا الميدان . وفي هذا الإطار أعادت عام ١٩٧٩ طبع مؤلف *J. R. Wellsted «Travels in Arabia»* وفقاً للطبعة الأولى الأصلية ، أي عن طريق التصوير .

وينقسم الكتاب الى جزئين ، الأول يحوى بحاب العديد من الخرائط مذكرات هذا الرحالة عن حياة وعادات العرب في عمان ومنطقة الحجاز والجبل الأحمر . والثاني يكرسه لمشاهداته في سبأ وخليج العقبة ومنطقة الشاطئ . في الحرية العربية وفي التوبة . كانت مهنة صاحب الرحلة هي علم الخرائط ، وفي هذا الميدان تبرز موهبته .

Ulya Vogt-Göknil, Die Moschee. Grundformen sakraler Baukunst. Illustriert. Studiopaperback. Verlag für Architektur Artemis. Zürich, 1978

موضوع هذا الكتاب هو الأسس المعمارية للبنى الدينى في الاسلام وتلخص صاحبة الكتاب معارفها عن الأسس التي يقوم عليها معمار المسجد فتقول : «سجد على وجه العموم ثلاثة أشكال لتصميم للمنى الدينى في الاسلام ، الأول : الصحن ذو الأعمدة والبواسبك ، والثاني هو أقدم هذه الأشكال ، وهو فعلاً ابتكار عربى خالص . أما المسجد ذو الأربع إيوانات فيعتبر علامة فارسي للنسج ويسوى هذا الطراز الكثير من العناصر والأشكال الفارسية القديمة . ومتكروه هم السلاجقة أي الأتراك من أهل السنة في المجال الفارسي . . . وقرب نهاية القرن الرابع عشر الميلادى ، مع تأسيس الدولة العثمانية ، يبرز للمسجد ذو القباب ، ويتطور هذا الطراز بوجه خاص بعد سقوط التتسطينية لينظم في الحجم والارتفاع» .

Leinuth von Moltke, Unter dem Halbmond. Erlebnisse in der alten Türkei 1835-1839. Mit 51 Abbildungen. Herausgegeben von Helmut Arendt. Horst Erdmann Verlag, Tübingen, 1979.

هلموت فون مولتكه «في رحاب الهلال». تجارب وخبرات في تركيا من عام ١٨٣٥ إلى عام ١٨٣٩ .
يعتبر هذا الكتاب من المؤلفات الكلاسيكية في مجال كتب الرحلات . وقد عاصر الرحالة المؤلف الدولة العثمانية في تلك السنوات الصعبة من صراعا مع محمد علي ومن وقوعها بين مختلف الضغوط والتأثرات .

Dietrich Brandenburg, Die Madrasa. Ursprung, Entwicklung, Ausbreitung und künstlerische Gestaltung der islamischen Moschee-Hochschule. Verlag für Sammler, Graz, Österreich, 1978.

«المدرسة الإسلامية» ، أصولها وتطورها وانتشارها ، ومعمارها . يدرس هذا الكتاب فكرة المدرسة في الإسلام ، وكيف عاشت المدرسة طويلاً في المسجد ثم تطورت كمبنى أساسي له معماره الخاص الذي تفرضه وظيفته ، أي إلى المدرسة التي تبنى على تصميم المسجد ، وهو ما ينطبق بوضوح شديد على المدارس التي قيمت لتدريس المذاهب الأربعة ، وعلى المدارس الطليقية والفكرية .
كان تصميم المدرسة في البداية هو الصحن المكشوف ذو الأيونات ، ويرتبط عدد الأيونات بعدد ... التي تدرس ، ويصحب بالمبنى ... الطلبة ، وكثت هذه المدارس مساجداً في نفس الوقت .

Stefano Bianco, Architektur und Lebensform in der islamischen Stadt. Zürich 1979

من جديد يعاد طبع هذا الكتاب عن «معمار المدينة الإسلامية وأشكال الحياة فيها» في طبعة متقنة مزيّنة . ويوضح من العنوان أن المؤلف يربط بين بنية المدينة وأشكال الحياة والاجتماع والاعراف فيها . ولعل ميزة هذا الكتاب أنه يصلح كمرشد لمن يريد أن يتفقد الأنماط المعمارية الإسلامية وأن يراها من وجهتها الوظيفية والاجتماعية والروحية . ويحوى الكتاب مجموعة من الصور تيسر على القارئ فهم الموضوع المختلفة التي يدرسها المؤلف .

Reinhold Wepp, Heisser Sommer in der Sahara. Als Arzt mit der TSI im Tenere. Illustriert, meist farbig. Bubenberg Verlag, Bern, 1979.

مؤلف هذا الكتاب طبيب رحالة ، وضع من قبل مؤلفات عن خبراته في «اليمسن» و«قُستام» . وهو في هذا المؤلف الجديد يصف خبراته في الصحراء الأفريقية ويحاول أن يصف سحر الصحراء في الصيف الحار .
«أي الأسرار تجذب الإنسان دائماً إلى الأرض الجدياء في العالم ؟ كيف أنه لا يستطيع العرب من ثلوج الجبال ، ومن أمواج البحار ومن قبض الصحراء .» .
ويجيب المؤلف : «أعتقد أنني أعرف الجواب : حين يحس الإنسان بأن حرته الداخلية مهددة ، لأن قيود الحياة اليومية تغله وتقيد . لا بد وأن يفجر هذه القيود ، وأن يسعى إلى قضاء الطبيعة الواسع لكسي يثبت ذاته من جديد ، لكي يثبت نفسه رغم أنه كائن صغير» .
ويحوى الكتاب يوميات صاحب الرحلة وتجارب اليومية وخبراته تحت شمس الصحراء .

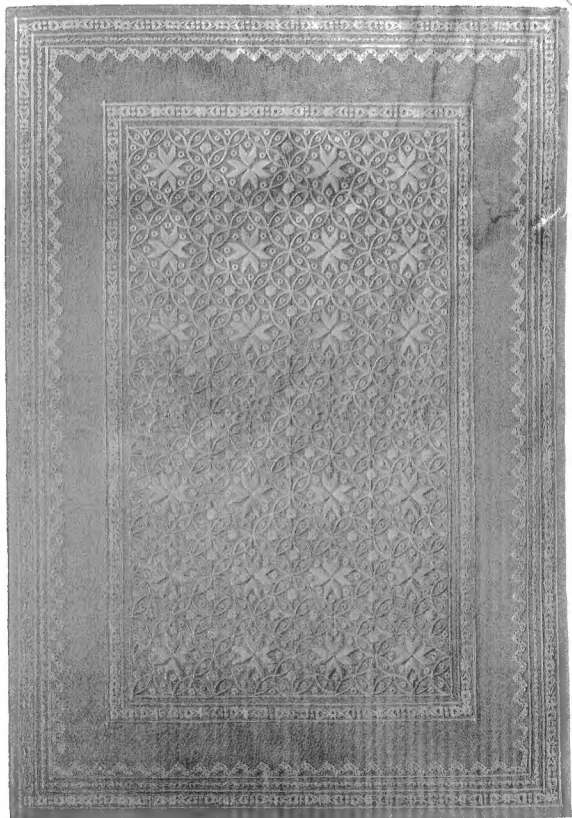
Henri Stierlin, Architektur des Islam vom Atlantik zum Ganges. Reihe Orbis Terrarum, Atlantis Verlag, Zürich, 1979.

«المعمار الإسلامي من المحيط إلى الشرق الأقصى» - لأول مرة تتجمع صور الفن المعماري الإسلامي في مجلد واحد شامل . وهو دون شك مجلد بديع من حيث التصميم والتصوير والأخراج . قد نفتقد بعض التفاصيل في هذا المجال أو ذاك ، ولكن هذا لا يقلل من قيمة هذا العمل .

Arabische Miniaturen. Einleitung, Auswahl und Legenden von Paul Johannes Müller. Verlag Weber, Genf, 1979.

يحوى هذا الكتاب منتخباً من «المنمنمات العربية» التي توجد في دار الكتب القومية بباريس . ومن المعروف أن هذه الدار تحفظ مجموعة ضخمة ثمينة من هذه المنمنمات . والكتاب الذي تقدمه من القطع الكبيرة ، ويحوى العديد من التصوير القيمة . ويقول مخرج الكتاب في مقدمته أن معلوماتنا عن الفن الإسلامي ما زالت ناقصة ، بل وما زالت الكثير من جوانب هذا الفن غير مدروسة بعناية أو موضوعية . وهو يأمل أن يوجه الأنظار بكاتبه إلى بعض جوانب هذا الفن المجهولة .

ويحتل الفنان العربي «الواسطي» مكان الصدارة في هذا الكتاب خاصة بمنمنماته التي يصور بها أحوال مقامات الحريري . وتتبع ذلك في الأهمية اللوح التي وضعت عن أساطير يديبا الحكيم الذي ينسب إليه كتاب «كليلة ودمنة» .



مائدة كتاب ، المغرب ، جلد منقوش.

